I 2772.

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

B. P. Hasdeu:
Al. Săndulescu, I. Oprișan;

Teorie literară:
Doina Graur, Adriana Mitescu, Ileana Oancea;

Istorie literară:
Ion Brăescu, Ana-Maria Brezuleanu, Ioan M. Dinu, Victoria Frâncu, Felicia Giurgiu, Al. Hanță, Georgeta Loghin, Nedret Mamut, Dim. Păcurariu, Mircea Popa, Elvira Sorohan;

Note și documente;

Critică și bibliografie;

Revista revistelor.

TOM. 27

3

Iulie—septembrie

1978

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

IUL. 2005

1. IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA
Redactor șef: GEORGE MUNTEAN
Redactor șef-adjunct: MIRCEA ANGHELESCU
Secretar de redacție: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*), fiind singura cu acest profil din România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care lucrează specialiști în literatura română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, profesorilor și studenților.

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa redacției.

Pentru a vă asigura colecția și primirea la timp a revistei vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, Calea Victoriei 125, sectorul I, cod 71021 (de unde publicația noastră poate fi procurată direct sau prin poștă) sau prin oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Bd. Republicii, nr. 73, București III, cod 70311

I 2772

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 27
Nr. 3, 1978

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

IANI 2022

B. P. Hasdeu

AL. SĂNDULESCU, Jurnalul hasdeean sau între mărturisire și observație 299
I. OPRIȘAN, Valori artistice în foiletonul politic hasdeean. Structuri lirice. 305

Teorie literară

ILEANA OANCEA, Eugen Lovinescu și devenirea stilistică a criticii literare 313
ADRIANA MITESCU, Despre ideea de geneză a limbajului poetic 319
DOINA GRAUR, Avatarurile infernului 325

Istorie literară

MIRCEA POPA, Codicele Erneanul (1749) 335
NEDRET MAMUT, Cîteva modele și motive literare în opera lui Dimitrie Cantemir și Ienăchiță Văcărescu 345
DIM. PĂCURARIU, Clasicism și tendințe clasice în literatura română. Traducerile și semnificația lor (1750—1830) 355
ION BRĂESCU, Profilul spiritual al poporului român în reprezentarea lui Jules Michelet 369
GEORGETA LOGHIN, Gr. Alexandrescu, fabulist. Influență și originalitate 375
AL. HANȚĂ, La France dans l'œuvre de Vasile Alecsandri 387
FELICIA GIURGIU, Alexandru Macedonski sau fascinația formei (structură și semnificație poetică) 395
VICTORIA FRÂNCU, Un roman mai puțin cunoscut al Sofiei Nădejde: Tragedia Obrenovicilor 403
STANCU ILIN, O revistă de activism social și literar: „Facla" lui N. D. Cocea 413
IOAN M. DINU, N. I. Apostolescu, comparatist 423
ELVIRA SOROHAN, Mituri și simboluri în poezia lui Goga 429
ANA-MARIA BREZULEANU, *Poeme în proză* de I. S. Turgheniev. Traduceri și receptare în periodicele românești (1883—1916) 439

28508.

Note și documente

I. CRUCEANĂ, Cîteva date biografice despre Urmuz 449
PAVEL ȚUGUI, Ion Pillat, elev la liceul „Sf. Sava" 451
IORDAN DATCU, O autobiografie a lui Aron Cotruș 455

Critică și bibliografie

DIMITRIE CANTEMIR, *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane* (Liliana Botez); *1939—1945. Cumpăna cuvîntului* (N. Mecu); PAVEL ȚUGUI, *Gr. H. Grandea* (George Muntean); BONIU ANGHELOV, *Pagini din istoria literaturii bulgare vechi* (Laura Fotiade, Cătălina Velculescu); GERALD L. BRUNS, *Modern Poetry and the Idea of Language* (Monica Spiridon); SERGE FAUCHEREAU, *Expreionisme, dada, surréalisme et autres ismes* (Marin Bucur) 457

Revista revistelor

Memoriile Secției de științe istorice seria IV, tom. I, 1975 — 1976 *(I. Oprișan)*; Comuniunea românească, an. V — VI, nr. 11—12, august 1977 — februarie 1978 *(George Muntean)*; Kurier der Rumänischstn-denten, nr. 10 *(George Muntean)* 467

Actualitatea științifică 471

Vol. 27
No 3, 1978

The Review of Literary History and Theory

Contents

B. P. Hasdeu

AL. SĂNDULESCU, Hasdeu's Diary or between Confession and Observation . . . 299
I. OPRIȘAN, Artistic Values in Hasdeu's Political Articles. Lyrical Structures . . . 305

Literary Theory

ILEANA OANCEA, Eugen Lovinescu and the Stylistic Evolution of Literary Criticism 313
ADRIANA MITESCU, On the Idea of Genesis of the Poetical Language 319
DOINA GRAUR, The Avatar of the Inferno 325

Literary History

MIRCEA POPA, The Erneanul Codex (1749) 335
NEDRET MAMUT, Some Literary Models and Motifs in D. Cantemir and Ienăchiță Văcărescu's Work 345
DIM. PĂCURARIU, Classicism and Classical Trends in Romanian Literature. Translations and Their Significance (1750—1830) 355
ION BRĂESCU, The Spiritual Profile of the Romanian People in the Representation of Jules Michelet 369
GEORGETA LOGHIN, Gr. Alexandrescu, a Fabulist : Influences and Originality . . 375
AL. HANȚĂ, La France dans l'œuvre de Vasile Alecsandri 387
FELICIA GIURGIU, Alexandru Macedonski or The Fascination of Form (Poetical Structures and Significances) 395
VICTORIA FRÂNCU, A Less Known Novel of Sofia Nădejde : *The Tragedy of The Obrenovici* 403
STANCU ILIN, A Journal of Social and Literary Activism : N. D. Cocea's "Facla" . . 413
IOAN M. DINU, N. I. Apostolescu, a Comparatist 423
ELVIRA SOROHAN, Myths and Symbols in Goga's Poetry 429
ANA-MARIA BREZULEANU, I. S. Turgheniev's *Poems in Prose*. Translations and Reception in Romanian Periodicals (1883—1916) 439

Notes and Documents

I. CRUCEANĂ, Some biographical news about Urmuz 449
PAVEL ŢUGUI, Ion Pillat, a pupil at the Sf. Sava highschool 451
IORDAN DATCU, An autobiography of the poet Aron Cotruş 455

Criticism and Bibliography

DIMITRIE CANTEMIR, *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane* (Liliana Botez); *1939—1945. Cumpăna cuvîntului* (N. Mecu); PAVEL ŢUGUI, *Gr. H. Grandea* (George Muntean); BONIU ANGHELOV, *Pagini din istoria literaturii bulgare vechi* (Laura Fotiade, Cătălina Velculescu); GERALD L. BRUNS, *Modern Poetry and the Idea of Language* (Monica Spiridon); SERGE FAUCHEREAU, *Expressionisme, dada, surréalisme et autres ismes* (Marin Bucur) 457

Literary Journals' Review

Memoriile Secţiei de ştiinţe istorice, seria IV, tom I, 1975—1976 *(I. Oprişan)*; Comuniunea românească, an. V—VI, nr. 11—12, august 1977 — februarie 1978 *(George Muntean)*; Kurier der Rumänisch-studenten, nr. 10 *(George Muntean)* 467

Scientific Life 471

AL. SĂNDULESCU

JURNALUL HASDEEAN SAU ÎNTRE MĂRTURISIRE ȘI OBSERVAȚIE

Ca și *Souvenirs et impressions d'un proscrit* ale lui I. Heliade Rădulescu, *Jurnalul* și *Fragmentele autobiografice* ale lui B. P. Hasdeu, redactate în limba rusă, fac parte integrantă din opera lui, atît prin semnificația faptelor de viață relatate, cît și prin spiritualitatea românească ce le străbate. O reeditare a lor într-o nouă versiune (după mai bine de 40 de ani, cînd se publicau pentru prima oară în traducerea Ecaterinei Dvoicenco) ar fi de dorit, în felul acesta scoțîndu-le din spațiul oarecum abstract în care continuă să se găsească, mai ales pentru cititorul tînăr. După *Notele intime* ale lui C. A. Rosetti, fragmentele autobiografice hasdeiene se constituie ca al doilea jurnal important în literatura română, ceva mai vechi decît *Însemnările zilnice* și *Epistolarul* lui Titu Maiorescu. Important pentru că ocupă o perioadă în genere puțin cunoscută (1852—1856) din viața scriitorului și savantului și pentru că ne comunică un extrem de interesant portret moral, într-o țesătură narativă ce anunță, prin calitățile ei literare, nuvela *Duduca Mamuca*.

Întrucît nu-l ținea cu regularitate („Să mă ia dracul, dacă sînt în stare să scriu un jurnal!"), cronologia faptelor este uneori încălcată, urmînd s-o corectăm în baza altor documente. Aceasta pentru istoria propriu-zisă. Cît privește fluxul memoriei, capricios ca în atîtea cazuri, el se revarsă generos într-o povestire nu o dată captivantă. Cînd și-a început însemnările, Hasdeu, strănepot al unei rămuroase familii nobiliare, ale cărei rădăcini coborau pînă în secolul XVI, se găsea elev la Chișinău. Știm acum cu precizie, după ultimele descoperiri arhivistice, că avea 14 ani, fiind născut la 28 februarie 1838. De o excepțională precocitate intelectuală, savantul în formare (abia intrat în adolescență) se ocupa de istoria Moldovei, pentru care culegea necontenit informații din cele mai felurite izvoare, proiectînd cu îndrăzneală studii care anunță nu numai lunga rază de bătaie a gîndului său, dar și patriotismul funciar al întregii lui opere de enciclopedist : *Coup d'œil généalogique sur l'organisation de la nationalité roumaine en général et sur celle du peuple moldave en particulier. Pour servir à l'intelligence de notre position extérieure vis-à-vis des étrangers* reprezintă numai un titlu dintre altele ce uimesc prin vastitatea și varietatea domeniilor implicate. Eroul *Jurnalului* manifestă deopotrivă o precocitate erotică, fiind foarte sensibil în fața eternului feminin, tratat cînd cu ardență sentimentală, cînd cu nestatornicia și superioritatea ironică a lui Don Juan. Imberbul adolescent se îndrăgostește la Chișinău de o Alina, căreia îi trimite în semn de iubire un exemplar din *Evghenie Oneghin*. „Consimțind", fata i-l restituie romanțios,

Rev. ist. teorie lit., tom 27, nr. 3, p. 299—303, București, 1978.

cu o șuviță din părul ei blond între file. Din păcate, promițătorul gest nu asigură durabilitatea legăturii, căci Alina foarte curînd îl trădează pe înflăcăratul adorator. Acesta, neconsolat, se decide să intre în serviciul militar, neștiind că are să întîmpine opoziția tatălui său, Alexandru Hasdeu, el însuși o personalitate culturală și recunoscut patriot român. Traversînd o acută criză romantică, tînărul încearcă să se sinucidă, vîrîndu-și în gură țeava revolverului, care însă nu ia foc. Între timp, obține aprobarea părintească pentru înrolarea în armată și pornește neîntîrziat la drum, să-și caute regimentul. Tăcuți și triști, îl însoțesc pînă la Duboșari tatăl și bunica (mama îi murise de tînără). Cu lacrimile șiruindu-i pe obraji, Bogdan (pe atunci încă Todea), îngenunchează în fața lor, luîndu-și rămas bun și cerîndu-le binecuvîntarea. Ajuns în regimentul de husari al contelui Radețki, starea de spirit i se schimbă. Își comandă ținută de junker, inclusiv pintenii argintați, și, primind o sumă frumușică de acasă, începe să ducă o viață „à la grande", înecîndu-și dezamăgirea în șampanie, pînă termină banii și nu mai are cu ce-și plăti camera la hotel. Romanticul adoptă acum o atitudine de bravadă, ironică și uneori cinică. Mereu interesat de cîte o Sonicica sau Agafița, care i-a lăsat „o dulce amintire", trezește la rîndul său interesul femeilor. Escadronul se deplasează în diverse misiuni, poposind pe la hanuri și cîrciumi, unde fiicele de hangiu pun ochii de obicei pe irezistibilul junker Hasdeu. Acesta se mîră singur de puterea sa de atracție, observînd însă că seamănă la chip cu eroul romanului liric lermontovian : „Zău, nu știu ce place femeilor în înfățișarea mea ! Nu mi s-a întîmplat să întîlnesc o femeie, care despărțindu-se de mine să nu-mi fi mărturisit, și mie și sieși, că îi plac — și cu toate acestea, eu nu pot să mă laud cu frumusețea : în înfățișarea mea e ceva à la Peciorin". Înrudirea era mai profundă, Hasdeu, ca și personajul, în atîtea privințe autobiografic din *Duduca Mamuca* întruchipînd o făptură contradictorie, tipic romantică. E în stare să plîngă pe filele scrisorilor primite de la tatăl său, ființa cea mai apropiată a copilăriei și a tinereții lui, dar, în același timp, să ia totul în răspăr. El pendulează între duioșie și sarcasm, dezamăgire și elan, între efemeridele momentului și durată, lăsînd să iasă tot mai mult la iveală un „homo duplex", în care spiritul dezabuzat și negator se unește cu unul faustic, ce animă o vastă construcție, viitoarea operă hasdeiană. Deocamdată, acest Peciorin moldav, în postură de junker, se duce rar la instrucție, încît superiorii, nemulțumiți, îl amenință mereu cu arestul. Odată, i se întîmplă să cadă de pe cal, ceea ce-l face pe căpitan să constate lipsa vocației militare, nu fără a băga de seamă totodată virtuțile intelectuale deosebite ale neîndemînatecului oștean : „...dar, în schimb, e poet, savant, lingvist, naturalist, în fine, tot ce poftești". Cu asemenea calități, Hasdeu leagă anevoie prietenie cu ofițerii, în genere spirite obtuze și mediocre. Unul singur i se pare pe măsura lui, baronul de origine finlandeză Mayendorf, fire melancolică și visătoare, îndrăgostit de poezia *Kalevalei* și desăvîrșit militar. Tocmai pe acesta se găsi să-l provoace la duel trufașul, dar atît de inabilul mînuitor al armelor „Prince Dieu-donné", cum îi plăcea să se numească viitorul autor al dramei *Răzvan și Vidra*. Niște amintiri din tinerețe, dictate cuiva într-un tîrziu, dezvoltă pagina de jurnal, relatînd episodul în care se înfruntă spiritul juvenil și prea lesne inflamabil al fiului de boieri moldoveni cu tristețea și contrarietatea baronului, silit să-și ucidă un prieten.

Rezultatul va fi împotriva tuturor așteptărilor. Hasdeu scapă teafăr, în timp ce redutabilul său adversar e rănit. Ironia, disprețul de viață, sentimentul de superioritate, orgoliul sînt încă o dată ale lui Peciorin. Plictisit de mediu și avînd preocupări cu totul străine de codurile și regulamentele militare (capul îi era plin de istoria lui Herodot și cronica lui Nestor), junkerul originar din Cristinești Hotinului fuge la un moment dat de la regiment. Amenințat cu exilarea, e nevoit să se întoarcă, spre a ajunge pe frontul Oceacovului, unde participă scurtă vreme la războiul Crimeii. Tînărul Hasdeu trăiește mai intens acum viața de oștean, amintindu-și în *Fragmente autobiografice* „lungile marșuri în ger, cînd picioarele înțepenesc pe scări, mîinile pe frîu, capul atîrnă sub coif (în care purta o ediție minusculă a lui Horațiu, n.n.) și ești atît de înfometat, încît ai putea să rozi urechea calului". Mînca de la cazan *kașa* și *kiseli*, iar noaptea patrula pe țărmurile Mării Negre, ascultînd povestirile vitejilor lui husari. Apropierea de soldați îi descoperă, ca și lui Tolstoi, sufletul omului simplu, care îl umple de entuziasm. Impresionant i se pare în primul rînd modul direct, necomplicat al mărturisirii : „El îmi povestea pe îndelete, după ce-și curăța calul, nasturii, sabia, echipamentul și celelalte pentru instrucția de a doua zi, despre ținutul său natal [...], și mai lămurit decît orice manual schița starea țării în cîteva expresii". Orgoliosul aristocrat Hasdeu, care făcea caz de blazonul și titlurile de noblețe ale familiei, ascunde în structura lui interioară o puternică fibră democratică. El înțelege de la această vîrstă fragedă (nu împlinise poate nici 18 ani) că „a studia soldatul — înseamnă a studia toată Rusia ; părerea lui e părerea Rusiei întregi". Paginile de jurnal de front (cred că primele din literatura noastră) denotă o atitudine fermă, demofilă, și conțin bune caracterizări ale unor momente, lăsîndu-ne să întrevedem pana prozatorului care, din păcate, nu și-a pus virtuțile mai mult în valoare. Eroul se arată mereu lucid, ironic (la adresa unor formule literare), afișîndu-și disprețul față de contingent și perisabil, cu aceeași superbie romantică : „Ploaia pătrunde prin manta ; de acolo se strecoară pînă la cămașă, care e destul de aproape de corp ; după ploaie, pe cărarea bătută de ea, se furișează fiorii, încep a mă furnica... A dracului afacere ! Sai, scuipi, și e bine dacă măcar te mîngîi puțin cu o înjurătură pur rusească, care deocamdată, nu fără temei, așteaptă introducerea sa triumfală în operele « școalei naturaliste ». Aceasta e ordinea senzațiilor încercate de mine pe frontul Oceacovului, ca urmare a disprețului meu nebun pentru pungă și ziua de mîine".

Cînd aude vorbă românească, tînărul simte că vibrează „coarda cea mai sensibilă a inimii sale". Dorul de pămîntul natal izbucnește în propoziții lirice, dînd glas aceluiași patriotism care, ca și atitudinea democratică, vor constitui doi puternici stîlpi de susținere ai operei și activității lui viitoare : „Frigul, vîntul și ploaia din front făceau să-mi reprezint Moldova încă mai viu și dulce ; aș fi vrut să mă prefac în raza de soare, care în acel moment cădea pe cîmpiile Moldovei mele iubite".

Scăpat din război, Hasdeu ajunge (sau revine?) la Harcov, unde a urmat o vreme cursurile universității. Poate cel mai sintetic și mai semnificativ autoportret îl înfățișează pe studentul-husar, savant și om de lume, filosof și boem (cum se vede, structura se menține mereu duală), locuind un interior, evocîndu-l încă o dată pe Faust : „Aceste rînduri le scriu

într-una din cele mai înalte case ale Harcovului. Camera are înfățișarea unui atelier de savant : cărți, hîrtii, peniţe, creioane, penele, colori — sînt împrăștiate sub masă și pe masă, sub scaune și pe scaune, sub pat și pe pat, în societatea borcanelor de pomadă, parfumurilor, periilor, pieptenilor, vestelor, revolverelor, dolmanului și altele asemănătoare.

Stăpînul se observă cu greu din tot vraful ăsta. Dar ajunge să-ţi îndrepţi ochii spre un halat și un fes, ca să găsești sub aceste podoabe pe cineva jumătate-student, jumătate-husar, jumătate-civil; acesta e stăpînul. Principala lui ocupaţie este să se plimbe prin cameră, cîntînd în gura mare : « Gaudeamus igitur » sau « Bringt mir Blut der edlen Reben »... și în același timp să mediteze asupra marilor probleme ale înţelepciunii omenești. În momentul de faţă, el stă la fereastră cu peniţa în mînă, cu ţigara în dinţi și cu un cățel pe genunchi".

Există în *Jurnalul* lui Hasdeu admirabile pagini de literatură, descrierea aventurilor sale sentimentale, a tribulaţiilor militare. Autorul știe să surprindă atmosfera, aceea a cantonamentului, a chefurilor ofițerești, a duelului. Dar ochiul lui bate străpungător și dincolo de zidurile cazărmii. O zi de duminecă în orașul de provincie rusesc ne oferă imaginea unei societăţi profund stratificate, urmînd cursul acelorași deprinderi și obiceiuri stereotipe, uniformizante. E în fond lumea lui Cehov, pe care scriitorul român o cunoaște cu vreo două decenii mai devreme și o rezumă, din punct de vedere moral, cu o subliniată notă realistă, în cîteva rînduri : „Duminecă. Această zi, toţi cei de sub soare o petrec, după obicei, adică monoton. Ţărancele se roagă, bătrînii evlavioși, după ce au ascultat slujba la biserică, citesc jurnalul; negustorii se roagă lui Dumnezeu și apoi își reiau meșteșugul înșelăciunii; prostituatele se plimbă de dimineaţa pînă seara pe bulevard, *endimanchées*, în înţelesul deplin al acestui cuvînt; *le beau monde* e ocupat cu vizite; tinerii vagabondează unde-i duc ochii. Din numărul celor din urmă făceam parte și eu".

Izbitoare în jurnalul hasdeian mi se pare arta portretului, de fapt a capacităţii de a crea o tipologie, fie și embrionară. Am vorbit îndeajuns despre portretul scriitorului, care se realizează treptat, prin acumulare. Să adăugăm portretele de ofiţeri, schiţate spontan, în tușe scurte și sigure. Astfel se perindă sub ochii noștri omul plin de ifose, lingușitorul, maniacul, timidul, lăudărosul mediocru : „E un om de 22 de ani, de o statură mică, greoi și cu trăsăturile feţei foarte banale. Credeam că aflu în el pe un corifeu al educaţiei și am găsit un om de o inteligenţă mediocră, care nu vorbește satisfăcător nici o limbă, afară de limba lui maternă, polona. Dar vorbește atît de mult despre sine, despre călătoriile, peripeţiile și duelurile sale, încît a reușit să mă zăpăcească, fără voia mea".

Ca autor de jurnal, Hasdeu se apropie de Titu Maiorescu, prin înalta intelectualitate și prin spiritul anticipator de creaţie. Aceeași înfrigurare de a cunoaște la amîndoi, aceeași nerăbdare a construcţiei. Dar în timp ce criticul „Junimii" se autosupraveghează, lucrînd cu sistem, Hasdeu e un geniu romantic al dezordinii, iubește spectaculosul ca Eliade și C. A. Rosetti. Deși își formase o cultură solidă, Maiorescu se specializează (în filosofie), ajungînd repede la stabilitate și siguranţă de sine; autorul *Cuvintelor din bătrîni* pune stăpînire pe mai toate domeniile, fiind un mereu neliniștit spirit enciclopedic și dispunînd de o fantezie febricitantă. Dacă

fiul profesorului de liceu Ioan Maiorescu face profesie de credinţă conservatoare, ca să nu spunem aristocratică, strănepotul domnului Moldovei Ştefan Petriceicu, participînd alături de soldaţii de rînd la războiul Crimeii, va fi un democrat şi un patriot, în felul paşoptiştilor. *Însemnările zilnice* maioresciene sînt laconice, scrise într-un stil uscat; jurnalul hasdeian are nerv, e bogat în evenimente, încărcat de pătrunzătoare observaţii asupra omului şi a societăţii. Cu asemenea mijloace, Hasdeu ar fi putut scrie roman. Paginile autobiografice conţin destule nuclee, apte să se dezvolte în structuri epice. « Homo duplex » încorporează nu numai un spirit mefistofelic şi unul faustic, dar şi sufletul unui romantic, de sub a cărui largă mantie se iveşte un realist, un creator de tipologii şi de atmosferă, cu ochiul deschis deopotrivă înăuntru, ca şi în afară. *Jurnalul* lui B. P. Hasdeu e poate cel mai puţin liric şi egotist din cîte cunoaştem.

I. OPRIȘAN

VALORI ARTISTICE ÎN FOILETONUL POLITIC HASDEEAN

STRUCTURI LIRICE

Evocînd, în 1919, neliniștita personalitate a lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, Mihail Sadoveanu releva în finalul scurtei dar pătrunzătoarei sale intervenții din „Însemnări literare" [1] valoarea deosebită a publicisticii hasdeene, sugerînd printre primii că ea ar întregi semnificativ profilul literar al savantului, ce „s-a frămîntat aproape toată viața între fragmentele unei opere ciclopice", fără a lăsa o contribuție scriitoricească pe măsura geniului său. „Hasdeu — remarca Sadoveanu — a împrăștiat în publicistica vremii multă polemică incisivă și sarcastică. Această nouă latură a multiplelor lui luciri îi abate și mai mult înspre veșnic frămîntata legiune literară."

De atunci și pînă astăzi, observația a fost reînnoită în repetate rînduri, fără să se depășească, totuși, cu mult, faza pur constatativă inițială [2].

Preocupați de prezentarea vizionarelor idei patriotice-democratice ale gazetarului, sau incitați de aflarea unui drum propriu, obiectiv, în hățișul de controverse ridicate de vasta activitate jurnalistică a filologului, istoricii literari au abordat, în cazurile cele mai fericite, doar tangențial „arta" foiletonului lui B. P. Hasdeu [3]. Din aceste motive, numeroase pagini de proză artistică autentică, răspîndite în periodicele vremii, rămîn încă în afara discuției ori de cîte ori se vorbește despre creația literară a lui Hasdeu. E, credem, momentul să cucerim definitiv în numele literaturii acest teritoriu neglijat, valorificat cel mult doar pentru unele din ideile conținute.

Poate mai mult decît creația literară și decît opera științifică în totalitatea ei, publicistica lui B. P. Hasdeu și în special foiletonul politic

---

[1] Mihail Sadoveanu, *Hasdeu*, „Însemnări literare", I (1919), nr. 16, 1 iunie, p. 15.

[2] Vezi : Mircea Eliade, *Prefața* la *Scrieri literare, morale și politice*, I, 1937 ; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941 ; Barbu Lăzăreanu, *Bogdan Petriceicu Hasdeu. Umorul, farsele și poezia lui* [f.a.] ; T. Vianu, *B. P. Hasdeu*, în *Arta prozatorilor români*, București, 1941 ; George Munteanu, *B. P. Hasdeu*, București, 1963 ; Mihai Drăgan, *B. P. Hasdeu*, Iași, 1972. Ciudat e că, chiar dacă în decursul timpului au fost formulate aprecieri — nu o dată revelatorii — asupra valorii estetice a publicisticii autorului, ele au rămas nesusținute de argumentația necesară, avînd mai mult caracterul unor intuiții de moment.

[3] Meritul cel mai însemnat în această privință revine lui Mihai Drăgan care dedică în studiul său 5 pagini speciale reliefării artei literare a publicisticii hasdeene (*Op. cit.*, pp. 130—135).

ne oferă cheia înțelegerii în profunzime, atît a personalității autorului, cît și a artei sale scriitoricești.

Suflet romantic, mistuit de gigantice arderi lăuntrice, dăruindu-se cu o pasiune împinsă pînă la patimă activității ziaristice și politice, convins că are un cuvînt important de spus în orientarea destinelor națiunii, B. P. Hasdeu „face gazetărie" cu o sinceritate, cu o îndrăzneală și cu o intransigență egalate în timp numai de Eminescu [4]. Prin intermediul articolelor politice — ce iau adesea dimensiuni impresionante, devenind chiar seriale — autorul ni se dezvăluie fără reținere în totalitatea trăsăturilor sale definitorii — fapt pentru care foiletonul politic capătă în mod obișnuit aspectul de proză autobiografică, de memorialistică și jurnal intim, de meditație și reflecție filozofică, de poem în proză, de profeție și psalm sau, dimpotrivă, de satiră împinsă pînă la diatribă și sarcasm, de șarjă ironică și calambur sardonic, de persiflare și dialog umoristic; de spectru tipologic și caracterologic pamfletar și dincolo de toate acestea de expozeu istoric, juridic, filologic, economic, sociologic, folcloristic și literar-critic tinzînd către o claritate și obiectivitate neaburite.

Se înțelege din cele afirmate că întîia caracteristică și una dintre cele mai importante ale foiletonului politic hasdeean o constituie lirismul. Nota aceasta atît de evidentă și tulburătoare a fost neglijată de toți cercetătorii anteriori, dispuși să pună zămislirea cronicilor politice publicate de autor mai ales sub semnul umorului, a ironiei, sarcasmului și invectivei. Desigur, caracteristicile menționate sînt prezente în toate foiletoanele lui B. P. Hasdeu, alături de lirism și paginile de proză obiectivă. Ceea ce nu s-a observat însă e că ele se realizează adesea — după cunoscute formule romantice — chiar prin intermediul sau în interiorul discursului liric. Spre exemplificare am cita doar unul din numeroasele pasaje ce ar putea fi invocate. Astfel, în mijlocul unei patetice pledoarii împotriva tendințelor de germanizare a țării, condeiul autorului alunecă brusc pe o pantă umorescă, revenind pe neobservate la tonul fundamental liric: „România a fost, este și va rămîne latină; a fost, este și va rămîne fiica demnă a *Romei Traianilor*. Țara aceasta are un Dumnezeu carele e cam somnoros, ce e drept, însă nu moare..." [5].

Continuator direct — atît în sfera ideilor politico-filosofico-literare, cît și în sfera formelor de expresie — al scriitorilor pașoptiști, și în special al lui Nicolae Bălcescu [6], B. P. Hasdeu utilizează fraza larg-avîntată, plină de tensiune lirică, în stare să emoționeze și să convingă. Perioada ritmată, curgînd în cadențe melodice, capătă la el valoare poematică, trimițîndu-ne, fără să vrem, cu gîndul la *Cîntarea României* — sinteză și simbol al aspirațiilor democrat-patriotice ale generației premergătoare. Iată o mostră desprinsă parcă de-a dreptul din opera pomenită: „Călătorul, îndrumat spre o țintă obscură și necunoscută, cînd simte piedicile grămă-

[4] Sugerată întîi de Mircea Eliade în prefața la cele două volume de *Scrieri literare, morale și politice*, I, p. IX, apropierea dintre publicistica lui Hasdeu și aceea a lui Eminescu a devenit astăzi un consens. Vezi în special studiul *B. P. Hasdeu*, de Mihai Drăgan (Iași, 1972).

[5] „Traian", I (1869), nr. 70, 18 octombrie, p. 281.

[6] Numai neglijînd imensa cantitate de foiletoane politice ale lui B. P. Hasdeu, ce i-ar fi oferit numeroase exemple concludente pe linia continuității pînă la un punct a stilului lui Bălcescu în proza publicistică hasdeeană, a putut afirma Tudor Vianu că: „Adevărul este că istoricul Hasdeu renunță la perioadele ample și bogate, la cadențele oratorice ale lui Bălcescu. Alt ritm domină aici" (*Arta prozatorilor români*, I, EPL, București, 1966, p. 192).

dîndu-se sub pasu-i, ce șovăiește fără voie, călcînd spini și cremene ; cînd vede împregiuru-i vrăjmași ce-l ochesc dintr-ascuns, pîndind momentul oportun, iar corbii legănîndu-se în aer, în așteptarea hoitului ; cînd cugetă la apropiarea nopții, sub al cărei văl cernit spinii devin mai ghimpoși, cremenele mai ascuțite, vrăjmașii mai îndrăzneți, corbii mai rapaci și victima lor comună mai slabă ; ei bine, el își aduce aminte locul de unde a purces, casă, masă, frați, amici, iubire, și este peste putință ca să nu dorească c-un avînt nebiruit a fugi înapoi, precum pîrăul, izbindu-se de o stîncă, pe care nu poate s-o spargă, se întoarce în brațele izvorului !" [7].

În genere paginile lirice cele mai fierbinți din foiletoanele politice ale lui B. P. Hasdeu sînt generate de sentimentele patriotice ale autorului, de grija sa față de destinele țării, ce capătă uneori accente cronicărești : „În revistele noastre trecute — notează el cîndva — noi am constatat cu inima sfîșiată, sau mai bine zicînd am scris cu lacrime, în loc de cerneală și am uscat cu suspine în loc de nisip, grozavul aspect al viitorului, pe care ni-l pregătește pre subt cumpăt guvernul actual" [8]. Sau : „Este o crimă însă orice răsturnare, fie chiar a lui Por-împărat, cînd dărîmătorii nu știu de mai-nainte, ei înșiși, ceea ce va fi a doua zi, lăsînd această groaznică sarcină unui mic grup de oameni fără idee, fără cunoștințe și fără principie, meniți a împinge periodicamente nenorocita țară din rău în mai rău"[9]. În sfîrșit : „O, Doamne, în ce timpi am agiuns și noi !" [10]. Alteori, lirismul gazetarului atinge tonalități patetic-biblice : „Cînd Dumnezeu era să tune blăstemul asupra Sodomei, s-a sculat o inimă pură, rătăcind în acea îmmundă totalitate și rugînd pe Sabaot să-și poprească mînia, dacă se vor descoperi acolo încă cinci, numai cinci, d-abia cinci suflete albe.

Cercetarea a fost în deșert.

Scaunul păcatului pieri în flacăre ; generosul mijlocitor al iertării scăpînd singur prin virtuțile sale din urgia lui Iehova.

Dacă această tragedie biblică s-ar repeți cumva în România, am afla destui loți, uitați sau huiduiți în hora bachanalelor, dar nemini nu și-ar da bătaia de cap de a-i căuta în noianul domnitoarei perversități.

Am pieri și noi ca urbea asfaltită ; am pieri cu toptanul într-o uriașă catastrofă ; am pieri nu prin sărăcia de elemente, ci prin lipsa de voință. Cine-i mai de plîns ?" [11]. Exemplul citat nu-i singular. E cazul să relevăm aici că biblicul — în primul rînd ca tonalitate, dar și ca sursă de simboluri, de metafore și comparații — ocupă un loc important în publicistica scientistului B. P. Hasdeu, ceea ce evidențiază încă o dată descendența pașoptistă, îndeosebi heliadistă a autorului.

Notă fundamentală implicată majorității foiletoanelor politice — și nu simplă oază, anevoie de descoperit, abatere din fuga condeiului de la șarja satirică, cum s-a cam încetățenit ideea [12] — lirismul hasdeean cuprinde o gamă extrem de largă de nuanțe și utilizări.

Astfel, alături de psalmodierea plină de amărăciune asupra realităților istorice contemporane, întîlnim indignarea viguroasă mergînd pînă

---

[7] Hajdeu [*Cronica politică*], „Traian", I (1869), nr. 30, 6 iulie, p. 117.
[8] „Traian", I (1869), nr. 26, 27 iunie, p. 101.
[9] „Columna lui Traian", II (1871), nr. 37 (99), 4 octombrie, p. 143.
[10] „Traian", I (1869), nr. 93, 16 decembrie, p. 373.
[11] „Columna lui Traian", I (1870), nr. 61, 21 decembrie, p. 1.
[12] Vezi în special Mihai Drăgan, *op. cit.*

la invocarea unor personalități celebre — a domnului Tudor sau a biblicului Arion — spre a face dreptate în țară, în adevărate prefigurări ale celebrelor versuri din *Scrisoarea III*, de Eminescu : „Unde ești, Arioane, ca s-o mai purici ! !..." [13] sau : „Unde ești, Vladimirescule ? !" [14]

Nu lipsește nici poezia naturii, așa de puțin prezentă în opera literară propriu-zisă : „Arborii de la Văcărești — notează autorul — mi-au zgîndărit memoria. Cu cît mai mult zîmbea frunzișul lor la lumina soarelui, cu atît mai sumbră devenea cugetarea, cufundată în labirintul de ceea ce a fost și ceea ce este, de acum și altă dată, de aici și aiurea" [15]. Cum, mai cu seamă, nu lipsește meditația filosofică — pe care atît de mult dorea s-o încetățenească în lirica românească — asupra unor teme de largă circulație universală : fragilitatea umană, timpul care devoră totul, lumea ca teatru etc. „Sînt două lune — cugeta el după capitularea Franței în 1870 — de cînd nu ne-am văzut. Prea puțin și prea mult tot-d-odată. Două lune d-abia rădică din sămînță un fir de iarbă ; două lune rostogolesc după piedestaluri secolare împărățiile cele mai strălucite ; două lune — nemic pentru un atom și o eternitate pentru un colos" [16].

Patosul grandilocvent, de discurs — interesant, totuși, pentru acordurile lui arhaice — cu trimitere la cărțile populare și la *Biblie* [17], e dublat de un lirism evocator plin de duioșie, ca în vibrantele pagini despre ședința Academiei Române din 1869, în care A. Papiu Ilarian și-a ținut discursul de recepție despre Gh. Șincai : „Lacrime de înduioșare curgeau pe fețele românilor. Umbra divinului cerșetor, cu desagi pe umeri, cu cronica în sac, cu o națiune într-o cîrpă, rătăcea printre noi, strălucindu-i zdrențele, ca tunica lui Crist pe muntele Taborului !" [18]

---

[13] „Columna lui Traian", I (1870), nr. 47, 17 septembrie, p. 1.

[14] „Columna lui Traian", II (1871), nr. 23 (85), 16 iunie, p. 87. Spre a înțelege mai bine rostul pateticii invocații a lui Tudor într-o adevărată prefigurare a celebrelor versuri eminesciene, reproducem pasajul mai larg din care a fost desprins citatul respectiv : „Față cu un asemenea brigandagiu, cine oare mai poate crede că mascatul împrumut de 78.000.000 ar fi pentru imaginar stingere a așa-numitei datorie flotante ?
Mofturi !
Datoria flotantă s-ar stinge de la sine dacă nu am avea pe miniștri ca Mavroghenis, pe arendași ca Zamanis și pe mandatari ai națiunii ca Konakis-Vogoridis *e tutti quanti*.
Unde ești, Vladimirescule ? !"

[15] „Columna lui Traian", I (1870), nr. 44, 6 septembrie, p. 1.

[16] B. P. Hasdeu, *Cosmopolitism și naționalism*, „Foaia societății «Românismul»", I (1870), nr. 7, octombrie, p. 303.

[17] Citățm două din exemplele mai semnificative : „Să trăiască cinismul ! Veniți bachantele Babilonei ! alergați preoții Cibellei ! expuneți cu nerușinare pe piețele Capitalei române monstruoasele voastre embleme și strigați apoi, cu o sacrilegă îngîmfare a unei voluptăți răgușite, că sînteți organe ale divinității ! Atît ni mai lipsește !" („Traian", I (1869), nr. 93, 16 decembrie, p. 373) sau : „Nenorocito Bizanță, unde te aduseră retorii ! strigau istoricii din evul mediu către ruinele Constantinopolei.
Nenorocitule retore, unde te aduse Bizanța ! striga-vom noi către d. Nicolau Ionescu, înhămat de bună-voie la triumfalul car al domnului Iorgu Ghica" („Columna lui Traian", II (1871), nr. 3 (65), 21 ianuarie, p. 9).

[18] „Traian", I (1869), nr. 57, 16 septembrie, p. 225.

Des utilizate sînt, de asemenea, finalurile exclamative cu care se încheie foiletoanele, menite a puncta imposibilitatea gazetarului de a-şi mai continua gîndurile sau de a-şi mai exterioriza prea-plinul sentimentelor, de uimire, de indignare, de revoltă şi ură. „În acest moment — scrie el în ziarul din 23 august 1870 — soseşte o telegramă : armata franceză capitulată şi Napoleon prins. Ni cade condeiul din mînă !..." [19] sau (à propos de coaliţia : I. Brătianu—D. Ghica—M. Kogălniceanu) : „Găteşte-te, cîmpule de la Filaret : o să mai vezi o sărutare ! !...
Nenorocită ţară !
Sărmană naţiune !...
Cum vă joacă « pepelea de la Huşi » ! ! !" [20]. Sau : „La noi bătrînii sînt obosiţi şi tinerii dorm : nefericită ţară !" [21]

De obicei formă a lirismului nezăgăzuit, finalul exclamativ survine uneori şi după savante pregătiri retorice, marcînd disponibilitatea specific hasdeeană de a plasa cu uşurinţă aceeaşi modalitate artistică în cu totul alte registre sufleteşti — adesea diametral opuse.

În sfîrşit, graţie formaţiei istorice a autorului, foiletonul său politic beneficiază nu numai de o bogată referinţă şi argumentaţie istorică plină de fantezie la tot pasul, ci şi de digresiuni lirice de mare poezie sau de prezenţa a numeroase elemente extrase trecutului naţional cu funcţie metaforică, simbolică sau umorescă. Două sînt îndeosebi structurile artistice cu trimitere la istorie mai familiare foiletonului politic hasdeean.

E vorba, mai întîi, de acea „opoziţie" — de puternică coloratură lirico-afectivă, pe care autorul simte mereu nevoia s-o facă—între „sublima bravură a strămoşilor şi efemeiata moliciune a strănepoţilor" [22]; între moralitatea străbună, în stare să coaguleze într-un monolit forţele naţiunii, şi imoralitatea păturii conducătoare contemporane indiferentă faţă de popor; între patriotismul celor de altădată şi cosmopolitismul şi dezinteresul faţă de valorile naţionale ale celor din generaţia sa. Practic, nu există aspect al vieţii sufleteşti şi sociale contemporane autorului care să nu fie pus în cumpănă, explicit sau implicit, cu manifestările similare din epocile trecute, de glorie ale ţării. Pana scriitorului se aprinde ori de cîte ori îi evocă pe străbuni şi explodează de indignare cînd îi încondeiază pe contemporani. Bipolaritatea aceasta de expresie, caracteristică foiletoanelor politice hasdeene, creează la rîndul ei o lungă serie de antiteze în toate compartimentele straturilor artistice subordonate, de la epitet şi comparaţie pînă la cadenţa frazei şi modalitatea stilistică. Citäm cîteva pasaje concludente : „Cînd citesc şi recitesc cu o voce tremurîndă de emoţiune — se confesează autorul în *Amorul în cronicele române* — cu pieptul dilatat de o mîndrie cu atît mai vie cu cît ea este mai trecătoare ;

---

[19] „Columna lui Traian", I (1870), nr. 41, 23 august, p. 1.
[20] „Traian", I (1869), nr. 18, 4 iunie, p. 70.
[21] „Traian", I (1869), nr. 55, 11 septembrie, p. 217.
[22] *Amorul în cronicele române*, „Satyrul", I (1866), nr. 9, 3 aprilie, p. 1.

cînd citesc și recitesc tablourile în cari cronicarii ne zugrăvesc pe un Baiazid, pe un Amurat, pe un Suleiman, fugind și umiliți înaintea armelor române, înzecit mai puțin numeroase... ei bine ! atunci mă-ntreb pe mine însumi cu un fel de ipocondrie națională : purtăm numele de români, stăpînim pămîntul României ; de ce dară am căzut așa de jos ?'' [23] Sau : „Cugetînd românește, cronicarii noștri erau constrînși de a vorbi tot românește. Inteligență limpede și naivă, observație sigură și necomplicată, tablouri simțite și neafectate, o sistemă mai mult inspirată de bun simț decît combinată, în fine toate cîte nu seamănă de loc nici cu subtilismul german, nici cu volubilitatea franceză, nici cu flegma engleză ; toate acestea deosibesc și pun în relief poporul român ; toate acestea caracterizează, în cugetare și în vorbă, pe cronicarii noștri ; toate acestea ne lipsesc nouă, literaților proaspăt răsăriți'' [24] ; sau : „ne turbură trista bănuială că sîngele Romei a degenerat prea mult în vinele noastre'' [25]. Ai impresia că se aud în surdină acordurile *Epigonilor* lui Eminescu ! Incontestabil, pentru poetul național, Hasdeu a fost unul din marii maeștri nemărturisiți, după cum ne vom mai putea convinge.

Cea de-a doua structură lirică ancorată în istorie, specifică foiletonului politic hasdeean, o constituie excursul istoric comparativ cu funcții moralizatoare, oarecum similare modalității artistice precedente.

Propunîndu-și să critice prezentul din perspectiva trecutului, sau să afirme permanența răului, scriitorul ne poartă cu gîndul din deceniu în deceniu, din secol în secol, în cuprinsul unei singure civilizații sau de la o cultură și civilizație la alta, spre a urmări ce s-a întîmplat într-o anume zi (11 iunie, de pildă) [26], într-un anume an (1870, ce deschide o nouă decadă), într-o anume civilizație (simbolizată de un arbore celebru) [27] etc. Dorința de a oferi „panorama'' pe verticală a unei idei — formulată de obicei chiar la începutul articolului — se străvede cel mai bine în foiletonul politic din 31 decembrie 1869 : „Intrăm în anul nou—notează autorul. —O schimbare de nume, nu de sistemă, întocmai ca toate în România. Și în adevăr, cum oare să cerem o prefacere radicală de la o singură revoluțiune a soarelui, pe cînd nu ne-au adus-o atîtea altele, cu mult mai directe și mai palpabile ?

Cum să pretindem ceva nou de la un an, cînd veacurile întregi s-au strecurat în pace pe țărmii cei limfatici ai Istrului și în trîmbele cele somnoroase ale Carpaților, fără să fi curmat cîtuși de puțin domnia vechiturei ?

Drept probă, să trecem din secol în secol, oprindu-ne mereu anume la a șaptea decadă, în care ne cufundăm mîine, nu se mai știe pentru a cîta oară'' [28]. Să nu recunoaștem oare în acest periplu istoric, așa de familiar foiletonului politic hasdeean, o prefigurare în germeni a structurii

---

[23–24] *Amorul în cronicile române, loc. cit.*
[25] „Traian'', I (1869), nr. 81, 15 noiembrie, p. 325.
[26] „Traian'', I (1869), nr. 20, 11 iunie, p. 77.
[27] „Traian'', I (1870), nr. 44, 6 septembrie, p. 1—2.
[28] „Traian'', I (1869), nr. 97, 31 decembrie, p. 389.

poetice din *Memento mori?* În fond, aceeași cufundare în străfundurile istoriei umanității, cu revenire spre actualitate, din popas, în popas, pe raza unei idei, stă și la baza poemului eminescian — cu marea, imensa deosebire valorică pe care ți-o lasă contemplarea unei simple colibe și a unui templu fastuos.

Am ținut să subliniem într-adins cîteva posibile anticipări eminesciene în foiletonul politic hasdeean spre a dovedi că opera savantului a rodit literatura română nu numai pe latura satirică, cum s-a relevat deja, ci și pe latura lirică, mai puțin evidențiată pînă acum. Într-o cercetare specială a prefigurărilor lirice hasdeene ar trebui invocate și numele lui : Al. Vlahuță, Nicolae Iorga, Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga ș.a.

Dar — există un dar — lirismul hasdeean nu poate fi separat și privit decît în mod didactic — detașat de ironia și sarcasmul așa de congenitale gazetarului. Cele două laturi aparent contradictorii se întrepătrund, complinindu-se reciproc într-un stil foiletonistic rămas unic în literatura română.

ILEANA OANCEA

EUGEN LOVINESCU ȘI DEVENIREA STILISTICĂ A CRITICII LITERARE

Critica estetică de tradiție maioresciană, grefată altfel de puternice divergențe (cel mai concludent exemplu fiind antinomia, considerată de reprezentanți ca ireductibilă, dintre critica rațională a lui M. Dragomirescu și cea impresionistă a lui Eugen Lovinescu), are, se știe, ca element comun esențial promovarea unei analize imanente, intrinseci a operei. O altă trăsătură nerelevată însă, derivînd din cea dintîi și la fel de importantă, o constituie alunecarea ei tot mai accentuată, necesară suprapunere dintre postulatul teoretic de bază și metodă, spre stilistică. Nu întîmplător deci, chiar dacă numele de stilistică nu apare (cum este cazul la Eugen Lovinescu), cei mai de seamă critici se găsesc la un moment dat mai mult sau mai puțin angajați în explorarea literarității literaturii, pe care o interoghează teoretic sau la nivel textual, deci ca „tehnică" (experimentată uneori anticipativ față de varianta europeană, cum este cazul cu critica „tematică", o stilistică a temelor la G. Călinescu), cu mijloacele stilisticii. Lipsește însă conștiința de sine a disciplinei pe care o va avea, primul, un alt critic, stilistician în sens modern, G. Ibrăileanu, și mai ales D. Caracostea, prin care stilistica se rupe de critică printr-o adevărată „coupure épistémologique".

Fidel, în esență, tradiției maioresciene, impresionismul critic al lui Eugen Lovinescu va interfera și el stilistica. Dacă impresionismul este de fapt întotdeauna prezent în critică, indiferent de natura ei, în sensul că orice exegeză are în mod obligatoriu la bază o impresie ca generatoare a interpretării (Spitzer însuși — și critica lui stilistică este născută tocmai dintr-o reacție antiimpresionistă! — își fundamentează exegeza pe acest „declic" al impresiei), impresionismul ca formulă critică se dovedește, prin fixarea interesului aproape exclusiv pe receptare și prin dezinteresul pentru principii care dau consistență actului critic, punctul extrem la care putea să ducă, în critică, relativismul estetic și mobilitatea judecății de valoare. Față de impresioniștii francezi, E. Faguet, A. France, J. Lemaître, E. Lovinescu simte în mod acut setea „maioresciană" de obiectivitate, chiar de o anumită certitudine, bineînțeles, nu „absolută", deci de principii critice care să orienteze analiza. Afirmației lui Jules Lemaître, manifestare extremă a impresionismului în critică: „Nu știu decît să mă descriu pe mine însumi în contact cu operele care-mi sînt supuse" [1],

[1] Apud E. Simion, *Concepția critică a lui E. Lovinescu*, studiu introductiv la E. Lovinescu, *Scrieri* 1. *Critice*. Ediție și studiu introductiv de Eugen Simion, București, EPL, 1969, p. XXXIII.

Rev. ist., teorie lit., tom 27, nr. 3, p. 313—318, București, 1978.

i-am putea opune, ca posibilă replică, reîntoarcerea la operă, recomandată de criticul român, și „nevoia legitimă de a găsi criterii dincolo de gustul epocii și de preferințele personale" [2]. Opera nu este deci pentru Eugen Lovinescu doar prilej de autosavurare, într-o receptare de tip narcisist. O spune el însuși: „Pentru a-și spori autoritatea în complexul cărora intră și factori psihologici, critica trebuie să aibă un caracter oarecum dogmatic. Dogmatismul nu înseamnă însă posedarea certitudinii estetice absolute, întrucît posedarea ei ar anula de la sine orice discuție și posibilitatea criticii impresioniste" (...) „ci raportare în aprecierile estetice la un punct fix, normativ inflexibil, oricare ar fi el" (p. 228). Ancorat în solida tradiție critică românească de factură maioresciană, impresionismul său are, prin urmare, nevoie de precizări esențiale [3]. Lovinescu însuși a meditat asupra condiției criticii și antinomiilor ei — critica între știință și artă — revenind în impresionanta sa operă (însumînd aproximativ o sută de titluri), mereu, asupra acestei probleme. „Am numit odinioară — spune el — nota caracteristică a acestei specii de critică impresionism; aș numi-o azi centripetism estetic, adică mergerea directă spre centrul operei de artă, spre ideea creatoare, spre punctul de sprijin al geometrului antic. Descoperind elementul generator și făcîndu-l apoi tangibil cititorului, opera de elucidare a totului e mult mai reușită decît practicarea unei analize parțiale și a unei inciziuni experimentale, operație ce reclamă fixarea lanternei critice numai în *centrul* (subl.n.) de unde pleacă sistemul nervos al creației sau al scriitorului și modestia limitării la esențial, cu renunțarea la biruințl dialectice ușoare pe chestiuni secundare" [4].

Lovinescu se dovedește astfel de fapt obsedat de a găsi o cale spre obținerea, în critică, a unui *consensus omnium*. Or, această cale, cum mărturisește Spitzer, o dă metoda stilistică tocmai în momentul în care impresionismul părea singura alternativă posibilă a pozitivismului [5]. Transcenderea impresionismului la Lovinescu se face, cel puțin parțial, în favoarea stilisticii, cum vom vedea. Dealtfel, între impresionism și stilistica genetică există puncte comune. Mai întîi critica concepută ca Einfühlung, empatie, și deci centrarea ei pe o *impresie*. Spitzer însuși spunea: „Per ogni poesia il critico ha bisogno di un inspirazione distinta, di una destinta luce dall'alto (appunto questo constante bisogno favorisa l'umilità ed il cumulo di *illuminazioni* (subl.n.) passate ispira una specie di pia fiducia" [6]. „Per superare l'impressione di un'associazione arbitraria nell' opera d'arte, il lettore deve cercare di collocarsi nem *centro creativo* (subl.n.) dall'artista stesso, e ricreare l'organismo artistico" [7]. Critica impresionistă presupune *esențializare*, adică reducerea părților în favoarea totului.

---

[2] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, VI, *Mutația valorilor estetice, Concluzii*, București, Editura Ancora, 1929, p. 228.

[3] O prezentare comprehensivă și destul de detaliată, cu nuanțările necesare, oferă studiul citat al lui Eugen Simion. Nu este însă luat în discuție, deși este important pentru coloratura specifică a impresionismului lui Lovinescu, excursul „stilistic" al acestuia din *Istoria literaturii române contemporane*, VI, asupra căruia ne vom opri în continuare.

[4] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937*, București, Editura Librăriei Socec, 1937, p. 64.

[5] L. Spitzer, *Linguistica e storia letteraria*, în *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Saggi raccolti a cura e con presentazione di Alfredo Schiaffini, Bari, 1954, p. 158.

[6] L. Spitzer, *op. cit.*, p. 142.

[7] L. Spitzer, *op. cit.*, p. 143.

Metoda lui Spitzer (*Zirkel im Verstehen*, cum a numit Dilthey această metodă fundamentală în științele umaniste în general) are la bază ideea că în critică adevărata cunoaștere nu se obține printr-o progresie graduală de la o particularitate la alta ci prin anticiparea sau divinația întregului. Dincolo însă de aceste similitudini, stilistica, raționalizînd emoția prin orientarea analizei spre structurile lingvistice, deci obiective ale textului, se va afirma tocmai printr-o declarată și violentă opoziție față de impresionism. Nevoia de a fixa impresionismul într-o doctrină îl conduce pe Lovinescu pînă la granițele acestei discipline mai „sigure" cu mai bine de un deceniu înaintea afirmării ei depline la noi. În momentul în care se oprește asupra limbajului, insistînd asupra funcției sale creatoare de valoare estetică, criticul român descoperă una din problemele fundamentale ale stilisticii literare. Dealtfel caracterul de limbaj al operei este afirmat în epocă, în modul său paradoxal, de Paul Valéry, care intuiește dezvoltarea mai nouă a literaturii și, implicit, a studiilor asupra ei [8]. Înaintea lui Tudor Vianu (acesta va preceda cercetarea stilistică a prozei românești din *Arta prozatorilor români* de articolul cu caracter „metodologic" *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*), Lovinescu, cu spiritul său receptiv, reține din discuțiile europene despre literatură — este vorba de conceptul de poezie pură a lui Bremond (din care elimină misticismul) și mai ales de lucrarea lui Fr. Paulhan *La double fonction du langage* — tocmai acel aspect de certă modernitate, care se va bucura de interesul constant al cercetătorilor pînă în vremea noastră. Studierea literaturii este plasată, chiar dacă numai provizoriu, pe terenul limbajului, literatura fiind considerată acum forma de manifestare a unei funcții speciale a acestuia, funcția sugestivă, numită mai tîrziu poetică (Jakobson), stilistică (Riffaterre) sau retorică (grupul de la Liège). Ce i-a oferit filosoful francez lui Lovinescu? În primul rînd structurarea dihotomică a limbajului și apoi definirea subtilă și destul de completă a celor două funcții: „La première [la fonction significative] fait de la phrase et du mot les signes d'une réalité extérieure, les substituts d'idées, de perception qu'ils sont capable de représenter avec plus ou moins de fidélité, de remplacer avec plus ou moins de bonheur dans la direction de la pensée et de la conduite. Elle tend en somme à assimiler les esprits. La seconde [la fonction de suggestion] au contraire tend à faire du mot non pas le révélateur, le symbole d'une réalité précise, mais un excitateur de pensée et d'émotions qu'il ne signifie pas directement, le point de départ d'une innovation, une création plus ou moins importante. (...) L'idéal de la première fonction c'est la précision, la rigueur, l'exactitude, l'idéal de la seconde c'est la fécondité, la pénétration. Tandis que l'une arrête l'esprit dans une attitude précise, voulue, unique en principe, l'autre

[8] P. Valéry spunea în *Introduction à la poétique*, Gallimard, Paris, 1938, dincolo de mult citata „La littérature est, et ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage" (p. 11), același lucru ca Paulhan sau Lovinescu despre esența limbajului poetic, fixat însă ca o problematică în spațiul mai modern al „poeticii": cuvintele în limbajul poetic „ne s'associent plus selon les mêmes attractions, ils sont chargés de deux valeurs simultanément engagées et d'importance équivalente : leur son et leur effet psychique instantané. Ils font songer alors à ces nombres complexes des géomètres, et l'accouplement de la variable phonétique avec la variable sémantique engendre des problèmes de prolongemenet et de convergence que les poètes résolvent les yeux bandés mais ils les résolvent (et c'est là l'essentiel) de TEMPS A AUTRE" (p. 53).

A. MARIAN 736

l'excite, lui ouvre des chemins nouveaux, et tout en indiquant, généralement, une direction, ne lui impose pas une itinéraire fixé d'avance. Elle ne lui donne pas une forme arrêtée mais le pousse au contraire à créer des formes nouvelles" [9]. Pentru Paulhan funcția sugestivă aparține și limbajului curent, ea fiind vizibilă în anumite procedee obișnuite în care funcția semnificativă este în mod singular transformată : ironia ; aluzia, de exemplu, dar ea se manifestă plenar în poezie ; mai mult, „la poésie, et sourtout la poésie pure (...) signale le triomphe le plus décisif du langage suggestion sur le langage signe" [10]. Natura limbajului de sugestie constă în aceea că este producător de contradicție, manifestată între ceea ce sugerează și ceea ce semnifică ; sau, în termeni moderni, între conotație și denotație. Ca procedee ale limbajului de sugestie amintește în special imaginea, comparația, metafora și termenii „improprii", procedeele retorice în general.

Toate aceste idei le regăsim și la Eugen Lovinescu : „Funcția limbii nu e unică ci dublă : cînd zicem *casă*, *masă*, *Minos*, *Pasifae* etc., exprimăm, negreșit, în primul rînd, o serie de noțiuni : o casă limitată la elementul său esențial, o Pasifae redusă la rolul ei mitologic de femeie nepotolită. E prima funcție *noțională* sau *socială* a oricărei limbi, de transmisiune a cugetării în elementele ei simple și reale (...). În afară însă de această funcție elementară, oarecum socială, limba mai are o altă funcție, mult mai complexă și mai variabilă și anume o funcție de sugestie. (...) Și limbagiul în rostirea sa uzuală poate conține, după cum vom vedea, sugestii, dar adevărata funcție de sugestie a limbii își găsește realizarea în expresia artistică și, cu deosebire în poezie, în înțelesul larg al cuvîntului. Așadar, pe lîngă valoarea sa de semn convențional al unei noțiuni, orice cuvînt mai e și depozitarul unei mari cantități de virtualități și de sugestii, dictate de sonoritate, de vicisitudinile lui semantice, de anumite particularități strict individuale și aproape necomunicabile" (*Istoria literaturii*, VI, p. 145—146).

Considerînd poezia pură forma supremă a poeziei, pe care Lovinescu o înțelege însă ca pe o năzuință, niciodată împlinită, de captare a poeticii în esența ei, experiență limită dramatică fiind poezia lui Mallarmée, Lovinescu la ea se gîndește, desigur, cînd spune : „Dacă aceasta este natura „explozibilă" a cuvîntului luat în unitatea lui, e de la sine înțeleasă potențarea ei în poezie, a cărei funcție principală e de a transforma *în întregime* (subl.n.) limbagiul noțional în limbagiu sugestiv" (*Istoria literaturii*, VI, p. 150). Altfel el știe că există și poezii gnomice, de factură rațională, al căror „sublim" nu iese din calitatea poetică ci din calitatea lor noțională (p. 144), care „ar fi putut fi redat tot atît de bine și în proză" și, de asemenea, care ar putea fi traductibile în orice limbă. Din orizontul acestui înalt ideal de poezie, reprezentînd absolutizarea funcției poetice a limbajului, se profilează și antinomia dintre proză și

---

[9] Fr. Paulhan, *La double fonction du langage*, Paris, 1929, p. 57. În 1931, K. Bühler va organiza funcțiile limbajului după un model triadic în cartea sa *Sprachtheorie*, model rafinat în continuare de Roman Jakobson.

[10] Fr. Paulhan, *op. cit.*, p. 52.

poezie, o altă idee reluată în epoca noastră [11]. „Va veni poate un timp cînd disocierea dintre poezie și proză se va desăvîrși, și cînd tot ce se va putea exprima în proză, adică pe calea limbagiului noțional, nu va mai fi exprimat în poezie, adică pe calea limbagiului de sugestie" (p. 162).

Limbajul sugestiv se realizează pe latura semnificatului în special prin metaforă, considerată însă, inexact, ca „o comparație amputată de unul din termenii ce se compară" (p. 151) și, mai ales, pe cea a semnificantului, căci „fără a fi transcendent, farmecul poetic al unor versuri, al tuturor versurilor sau al oricărei expresii literare, are o explicație fonică" (p. 145). În funcție de pregnanța acestei funcții sugestive (care duce, am spune astăzi, la o *închidere* a textului), apare posibilitatea traducerii integrale (în cazul predominării funcției noționale, cum este cazul poeziei clasice, intelectualiste) sau exprimative, dar mai ales imposibile (în celălalt caz). Lovinescu are astfel intuiția existenței unor nivele de traductibilitate, idee dezvoltată astăzi în teoria modernă a traducerii [12]. Caracostea va fi preocupat în mod deosebit de această problemă, și în cadrul ei de „motivarea" semnificantului ca obstacol principal, în acest caz el vorbind în *Expresivitatea limbii române* de pierderi de expresivitate care pot fi într-un anumit fel echilibrate de cîștiguri compensatorii.

Deși nu este foarte original, Lovinescu depășește modelul său francez într-un sens mai modern prin interesul mai accentuat pentru valorile semnificantului în poezie, în care răzbate evident iubirea sa de poezia simbolistă, flancată la capătul ei de conceptul-limită, funcție poetică absolută [13], poezia pură. În acest sens Lovinescu pare, în mod paradoxal, mai aproape de înțelegerea mai adîncă a esenței poeziei, ca fuziune adîncă între semnificant și semnificat, decît G Călinescu [14]. Poezia eminesciană,

---

[11] J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966, are ca bază teoretică și această dualitate exprimată însă în cadrul aceleia mai largi dintre limbajul științific și limbajul liric ; astfel la încheierea *Introducerii*, spune : „Proza este metalimbajul al cărui limbaj obiect este poezia". O discuție a problemei bazată pe o bogată bibliografie : Solomon Marcus, *Poetica matematică*, București, Editura Academiei, 1970, p. 31—34.

[12] G. Mounin, *Les problèmes théorique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, spune : „Au lieu de dire, comme les anciens praticiens de la traduction, que la traduction est toujours possible et toujours impossible, toujours totale ou toujours incomplète, la linguistique contemporaine aboutit à définir la traduction comme une opération relative dans son succès, variable dans les niveaux de la communication qu'elle ateint. (...) La traduction peut toujours commencer par les situations les plus claires, les messages les plus concrets, les universaux les plus élémentaires" (p. 278—279).

[13] Funcția poetică așa cum a fost fundamentată de Roman Jakobson se dovedește pertinentă nu numai pentru analiza poeziei ci și pentru analiza prozei. O astfel de exegeză centrată tocmai pe această funcție : L. Ciocîrlie, *Realism și devenire poetică*, Timișoara, Facla, 1974.

[14] În ceea ce privește stilul ca produs al valorilor estetice ale semnificantului în poezie, Călinescu se dovedește neinteresat, reprimînd, și convingerea sa este clar exprimată, orice încercare de analiză „tehnică" a acesteia : „Dar timbrul versului eminescian, fiind o urmare a lucrării subconștientului, *nu-l vom putea niciodată explica* (subl. n.) ca adunări de vocale și consoane și tonuri de anumit soi. Cel mult putem cîteodată să determinăm cauza fizică a unor *zgomote* (sub. n.) care ne încîntă" (*Opera lui Mihai Eminescu*, 2, București, 1970, p. 515). Sîntem chiar în epoca în care Caracostea își elaborează monumentala sa lucrare, intitulată semnificativ *Arta cuvîntului la Eminescu*, în care aceste „zgomote care încîntă" beneficiază de cea mai nuanțată și completă exegeză din întreaga istorie a stilisticii românești.

În ceea ce privește observațiile de versificație, polemizînd tacit cu Ibrăileanu, Călinescu afirmă : „După cît vedem, Eminescu a folosit deopotrivă atît metrul trohaic cît și cel iambic pentru a exprima prin ele atît starea idilică, plutirea pe deasupra lucrurilor cît și sarcasmul (...). Deosebirea de calitate dintr-un vers și altul vine din mișcarea sufletească greu de analizat" (p. 523). Caracostea este acela care va face din acest „refuz" călinescian de examinare estetică

analizată din această perspectivă, își dezvăluie astfel cîteva din trăsăturile ei cele mai caracteristice (și este vorba aici, în primul rînd, de lirismul ei „muzical"), apelul la această creație avînd semnificația unei supreme verificări, ca și a unui posibil nou tip de critică. Lovinescu schițează prin acest succint comentariu asupra poeziei eminesciene, care depășește simpla discuție „teoretică" în direcția analizei, un drum pe care însă nu-l va urma, risipind în vasta lui operă observații de stil, fără a le ancora însă într-un sistem grăitor pentru operă, căci în ultimă instanță convingerea lui profundă este totuși aceea că „critica rămîne, în definitiv, tot o artă și criticul, tot un om de gust, care se pricepe să umble cu instrumentele de investigație" (p. 228). El se dovedește în cele din urmă fidel impresionismului critic cu toată nostalgia rigori și obiectivității; devine astfel clar faptul că pentru a se putea desprinde, ca ipostază critică viabilă, stilistica a trebuit să se impună tocmai printr-o hotărîtă și energică reacție antiimpresionistă. Impresionismul de o factură specială a acestui mare critic îi deschide dar îi și barează, în același timp, drumul spre stilistică.

---

a universului formelor semnificante ale expresiei punctul de plecare a unei ample exegeze, în care „deosebirea de calitate dintr-un vers și altul și mișcarea sufletească" sînt prinse în plasa unor observații de o mare finețe; opera eminesciană este astfel explorată din interior. Caracostea pătrunzînd, „scientist" și simpatetic totodată, în spațiul însuși în care se săvîrșește ceea ce Jean Cohen va numi mai tîrziu în *Structure du langage poétique* „moartea și resurecția limbajului". Acest farmec „exterior" cum îl numește Călinescu (*op. cit.*, p. 326) este de fapt cel mai profund poetic, ținînd de o anumită esență muzicală a lirismului în general și a celui eminescian în special, este forma-fond a poeziei, despre care vorbește atît de adecvat Meschonnic (*Pour la poétique*, I, Gallimard, 1970), reprezentînd, ca să ne exprimăm în limbajul lui Lovinescu, biruința funcției sugestive asupra celei noționale.

ADRIANA MITESCU

DESPRE IDEEA DE GENEZĂ A LIMBAJULUI POETIC

Nu există poezie modernă fără exercitarea conștientă a virtualităților limbajului, purtător de sens, de a acționa, de a indica, de a transforma. Această activitate desfășurată la nivelul semnificantului consacră domeniul însuși al literaturii, sau al poeziei a cărei zămislire a fost înconjurată de-a lungul istoriei de nebuloasa misterioasă a inspirației divine (Platon), sau a entuziasmului irațional (Plotin, Nietzsche), sau a nebuniei lucide (Shakespeare, G. Bruno, E.A.Poe).

Dincolo de mistificațiile legate de natura poeziei care a sedus deopotrivă spiritele scientiste și religioase putem degaja însă obiectul specific experienței poetice moderne, și anume procesul de generare a limbajului și imaginii poetice. T. Vianu observa cu finețe că poezia modernă pe care o ilustra cu opera lui Ion Vinea lasă impresia „unui organism care s-ar simți crescînd" [1]. Dar atenția obsesivă ațintită asupra dinamicii interioare a limbajului creează poetului o stare emotivă specială, aceea a iluziei de a participa la o naștere continuă a limbii și a lumii — „Scrisul, născocit de oameni ca o zămislire de nou a lumii, spunea T. Arghezi, are o putere egală cu aceea exprimată în Geneza" [2]. Explorarea modernă a poeziei ca autogenerare a limbajului amintește de teoriile romantice despre originea limbilor naturale. Pe fundalul filosofiei istoriei poezia apărea ca o primă etapă ce se suprapunea cu preistoria umanității. Astfel, Vico în *Scienza nuova*, plecînd de la imaginea naturii poetice a primilor oameni, identifica „originea limbilor înlăuntrul poeziei", poezia sub latura cognitivă fiind un limbaj al umanității din perioada copilăriei sale sau, mai exact, dintr-o perioadă prerațională. Limbaj al umanității primitive, poezia rămîne, după Vico, față de filosofie și rațiunea civilizației moderne, o modalitate de cunoaștere figurată, mitică, deci mediată și imperfectă.

Deși îl cunoscuse pe Vico, Herder nu-l citează în *Über den Ursprung der Sprache*, 1769, cînd vorbește despre limbă și poezie. Insistența asupra aspectului creativ al limbajului și vorbirii specifică romanticilor germani este o influență din Condillac (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1740), preluată și de Herder. Preocupările acestuia în legătură cu poezia primitivă, cu Ossian și cîntecele popoarelor antice, spiritul cîntecelor populare de dragoste, cu poezia ebraică și poezia orientală i-au consolidat ideea corelației dintre limbă și caracterul național al popoarelor,

---

[1] T. Vianu, *Starea poetică și forma poetică* din vol. *Figuri și forme literare*, București, Casa Școalelor, 1947, p. 175.

[2] T. Arghezi, „*Dintr-un foișor*", din vol. *Ars poetica*, Ed. Dacia, Cluj, 1974, p. 199.

Rev. ist. teorie lit., tom 27, nr. 3, p. 319—323, București, 1978.

dintre viziunea totală a popoarelor și viața lor, cu istoria lor internă și externă, deschizînd astfel o perspectivă grandioasă către „Universalgeschichte der Bildung der Welt" și către „Geschichte der menschlichen Seele überhaupt, in Zeiten und Völkern" și căutînd pretutindeni „innere Sprachform". Poezia a apărut din necesitatea de comunicare a sufletului uman în condițiile vieții naturale a popoarelor primitive, ceea ce a determinat și invenția limbajului sinonim cu un fel de poezie grosolană, onomatopeică, imitînd nemijlocit, datorită simțului auditiv dezvoltat, sunetele naturii.

Problema originii limbilor naturale așa cum este ea formulată în sec. al XVIII-lea se bazează pe doctrina uniformității naturii umane în toate timpurile și locurile geografice. Latura filosofică a problemei, formulată pentru prima oară de Condillac, urmărea să stabilească condiția lingvistică a naturii umane. Apariția limbajului era un pretext pentru elucidarea naturii limbii și a naturii gîndirii. Dar aceste teorii admiteau încă originea divină a limbii și poeziei. În *Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst* Herder acceptă ipoteza că „die Poesie hat einen göttlichen Ursprung". Enciclopediștii : Diderot, D'Alembert, J.-J. Rousseau, Du Marsais au adus în legătură cu invenția limbilor revendicarea forței creatoare a spiritului uman care coincide cu primele teorii estetice romantice asupra geniului. Astfel, forța care generează limbajul este în mod necesar legată de ceea ce generează gîndirea, ceea ce l-a făcut pe Chomsky să sublinieze în *Language and Mind* și în *Cartesians Linguistics* că interpretările iluministe asupra limbajului erau formulate în perspectivă mai mult epistemologică decît psihologică. Să constatăm că teoreticienii iluminiști și romantici pun în legătură epoca arhaică a omenirii cu spontaneitatea și oralitatea literaturii, ceea ce precedă literatura scrisă și evoluția sa socio-culturală. Totodată raportul care se stabilește între perspectiva genetică romantică și cea a poeticii semiotice este invers — pe cîtă vreme teoriile metafizice ale lui Vico, Condillac, Herder, Humboldt etc. aveau în centrul atenției originea și evoluția gîndirii exprimată prin limbile naturale, poezia fiind plasată în perioada copilăriei omenirii; reflecțiile poeților simboliști și teoriile moderne ale semioticii lingvistice și literare se înscriu într-o altă problematică, și anume funcția de comunicare a limbii nereferențiale a artei. Natura și geneza poeziei e studiată pe fondul generării și transformării limbii ca instrument de comunicare. Mutațiile perspectivei genetice a limbajului atrag implicit mutații în ceea ce privește noțiunea de operă — asimilată cu aceea de *scriitură* și *text*, mutații de la lingvistica persoanei a I (deci persoana locutorului, a autorului) la persoana a II-a și a III-a, de la *eu* (hegelian) la *altul* (al structurii). Prin noțiunile de „scriitură impersonală" teoretizată de grupul *Tel Quel* și de „sujet zérologique" elaborat de J. Kristeva se înaintează către o „desubiectivizare" radicală. Ca un detaliu semnificativ, să reținem în vocabularul critic al lui Hugo Friedrich din *Structura liricii moderne* frecvența unor termeni negativi folosiți pentru caracterizarea poeziei moderne : „depersonalizare", „dezumanizare" „deformare", „derealizare", „dereificare", „dezobiectualizare", „deconcretizare" „discontinuitate" etc.

Dar nu numai examinarea teoriilor despre originea limbilor naturale, ci și a acelora despre originea și dezvoltarea părților de vorbire:

substantivul, pronumele, verbul ne aduc lămuriri cu privire la obsesia poeților post-simboliști de a transforma într-o geneză actul comunicării poetice în special și lingvistice în general.

Epoca de supremație a substantivului asupra verbului, începînd cu Aristotel în *Logica*, *Retorica* și *Poetica*, se prelungește pînă în secolul al XVIII-lea, cînd Leibniz dă o interpretare standard a relației substantiv-verb și o construcție a gramaticii raționale — *Characteristica Universalis*. Odată abandonate raționalismul și principiile universale în favoarea unei viziuni pluraliste și dinamice a naturii și omului, ca și a legilor dinamice ale societății formulate pentru prima oară de Vico, în originea naturală a limbilor sînt identificate și primele părți de vorbire. Acestea sînt, după Vico — onomatopeea și interjecția, apoi pronumele și particulele deictice. Concepția istoricistă a lui Vico este preluată apoi de empiriștii englezi și senzualiștii francezi, care susțin că verbul conține energia de gîndire a vorbitorului, din verb derivînd istoric celelalte părți de vorbire. Prioritatea genetică a verbului, potrivit originii onomatopeice a limbii și poeziei, este o temă care revine în mai multe scrieri ale lui Herder, ex. *Von Geist der Ebräichen Poesie* [3]. Ultimii lingviști filosofi care se ocupă de ipoteza primordialității verbului sînt W. von Humboldt și H. Steinthal. Humboldt consideră verbul cea mai vitală și dinamică parte de vorbire, nervul întregului limbaj, care are capacitatea de autogenerare (selbsttätige) și de sinteză. De asemenea, verbul exercită o energetizare și un efect seminal asupra altor părți de vorbire. Expresia acțiunii precedă genetic toate celelalte expresii ale ființei umane, dovedind capacitatea de sinteză a spiritului uman și proiecția eului (das Ich) în realitate. Așa cum Goethe vorbea de „Urpflanze" și „Urtier", tot așa Humboldt vorbește în legătură cu limbajul despre „Urformen" și „Ursprache", constituite de structura cuvintelor indo-europene, comparate analogic cu o forță organică de emanare a limbajului. Și Curtius își imagina în *Zur Chronologie der indogermanischen Sprachforschung* (1867) mai întîi o perioadă arhaică „Wurzelperiode", apoi o perioadă inițială verbală, „primäre Verbalperiode", urmate de o alta aparținînd unei etape culturale „Periode der zusammengesetzten Verbalformen", pînă la perioadele finale care au produs formele nominale și adverbiale — „Periode der Kasusbildung" și „adverbial Periode".

Lingviștii perioadei romantice glorificau verbul, plasîndu-l într-o vîrstă de aur a descoperirii proto-limbajului, imaginîndu-și un fel de „paradiesischer Urzustand", în care toate conceptele limbajului apăreau „von Himmel gefallen".

Dar aceste viziuni, poetice prin ele însele, erau strîns legate de originea poeziei și formarea treptată a gîndirii, după Wundt de la obiectul concret, „Gegenstandbegriffe", la abstracțiune, „Zustandbegriffe". Cuvintele originare erau expresia unei gîndiri imediate, „gegenständliche Denken", care punea omul în relație directă cu lumea exterioară, fiind deci mai aproape de poezie [4]. O asemenea teorie exprimată din punctul de vedere al lingvisticii este foarte apropiată de teoria apariției primelor forme

---

[3] v. Antologia *Sprachwissenschaft — Der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zu Gegenwart*, München, 1955.

[4] *Ibidem*.

lirice, demonstrată de Edgar Papu în *Evoluția și formele genului liric*. Astfel forma arhaică a verbului (Urform) părea să exprime cea mai strînsă legătură cu contextul concret care evoluează spre abstracțiune și concept filosofic.

Ecoul tîrziu al acestei dispute privind supremația verbului asupra celorlalte părți de vorbire persistă în poeticile secolului al XX-lea la expresioniști, futuriști și imaginiști. Artă prin excelență a viziunii civilizației tehnice, futurismul se declară ca un cult al vitezei și perspectivei aeriene. Antipassatismo — Dinamismo — Attivismo, iată deviza semnificativă a primelor manifeste futuriste. Poetica doctrinară a „cuvintelor în libertate" conține nu numai verbe și onomatopee, ci și nuclee substantivale, alăturate într-o succesiune telegrafică, sugerînd prin dezarticularea sintaxei frenezia dinamismului modern. Substantivele sînt eliberate de tirania structurii frazei, iar verbele sînt folosite la infinitiv, pentru a se rupe astfel legătura dintre lector și eul autorului : „Numai verbul la infinitiv este singurul care poate exprima sensul continuității vieții și elasticității intuiției pe care o percepe" (*Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912). Adjectivul, adverbul și conjuncția sînt abolite, la fel ca și cuvintele „così", „simile", „come", analogia fiind evocată direct, fără ajutorul acestora. Punctuația este și ea evitată, fiind neadecvată stilului unui limbaj viu, care lasă impresia că se creează pe sine. Poezia trebuie să fie, după Marinetti, o înlănțuire nesfîrșită de imagini obținute prin analogie.

Toate aceste tehnici stilistice urmăresc introducerea în poezie a trei elemente non-literare : „il rumore", „il peso", „l'odore", atribute ale obiectelor ca izvor al liricii moderne — „l'ossessione lirica della materia" — care înlocuia poezia romantică a eului confesiv și a psihologicului simbolist. Pentru rapiditatea comunicării poetice și, totodată, pentru ușurarea intrării în contact cu materia, Marinetti recomanda utilizarea semnelor matematice (+, −, ×) și a adjectivelor numerale, a onomatopeelor (cărora le consacră un articol special, *Onomatopee astratte e sensibilita numerica*, 1914), a abrevierilor cu majuscule, a ortografiei libere, ceea ce presupunea mărirea sau micșorarea numărului de consoane și vocale ale cuvintelor. Inovațiile tipografice pe care le aduce urmăresc aceeași comunicare rapidă a impresiilor „in pieno petto al letore". Chiar dacă aceste recomandări stilistice nu au dus la crearea unor poezii viabile de către Marinetti și discipolii săi, totuși, acestea au o importanță atît în teoria poeziei, cît și în estetică, deoarece conțin reflecții asupra noii situații a artei în contextul vieții moderne și a ansamblului haotic de senzații și impresii ce unesc autor, lector și auditor.

După aproape două secole de interpretare metafizică a limbajului ca expresie a gîndirii este afirmată în mod deschis, prin manifestele artei de avangardă, *funcția de comunicare* a limbajului. Deși aceasta ar părea rațiunea de a fi a limbii, totuși utilizarea ei științifică și sistematică pentru definirea limbajului este de dată recentă, odată cu dezvoltarea științelor sociale. S-ar părea astfel că o dimensiune orizontală a comunicării empirice s-a substituit unei dimensiuni verticale a originii gîndirii care, diacronic, în mod paradoxal, a precedat comunicarea. Dar teoria simbolistă și post-simbolistă a limbajului poetic, ca și teoriile lingvistice generative elimină problema originii ca ipoteză a formării exterioare a limbilor naturale și a poeziei, aducînd în prim-planul creației și cercetării

generarea interioară a funcției poeticului exprimată de semnificant. Este un loc comun astăzi că limbajul poetic există, se construiește și se actualizează *în* și *prin* semnificant, dar rămîne o enigmă, nu numai pentru critic și cititor ci și pentru poeți, mișcarea cuvîntului în scriitură, această *in-formare* a sensului în cuvinte, această proliferare spațială a relațiilor semantice, sensurile alunecoase transformîndu-se unele în altele și făcînd posibilă reluarea continuă a lecturii și reexaminarea valorii poetice. Pentru poezie rețeaua semnificantului funcționează asemănător cu semnificantul din discursul oniric, așa cum este interpretat de Lacan, ca o structură sincronică a materialului limbajului, în așa fel încît fiecare element se definește *diferit* de altul. Valoarea de semnificant a imaginilor visului nu are nimic de-a face cu semnificația visului. Meditînd asupra consecințelor filozofice ale considerațiilor lui Saussure cu privire la raportul dintre limbă și realizare, Lacan sesizează *iluzia* că semnificantul ar răspunde funcției de a *reprezenta* semnificatul. Elaborarea visului, ca și elaborarea poeziei, urmează legile semnificantului. În poezia modernă, și în special în experiența suprarealistă, Lacan subliniază tocmai poziția radicală a acestora în problema semnificantului, estetica imaginii acestor școli recomandînd că orice alăturare a doi semnificanți este suficientă pentru a constitui o metaforă. Deși, în concluzie, Lacan contestă efectul poetic al acestei poezii suprarealiste izvorîtă din actualizarea simultană (ca substituție de termeni) a doi semnificanți, văzînd însă o interpretare clasicistă a metaforei. Această origine a „autonomiei" semnificantului ne permite să degajăm teoria naturii poeziei, iar în psihanaliză practica asociației libere.

Perspectiva abordării poeziei moderne sub latura originii și a forței sale germinative este posibilă în măsura în care pornim de la ideea că textul poetic nu este echivalent cu limbajul cotidian de comunicare și deci nu *reprezintă* realul dar creează *iluzia* generării acestuia. Poemul devine scena mobilă care simulează nașterea neîntreruptă a realului. Paradoxal, această imagine organicistă și germinativă de real este cultivată doctrinar de suprarealism și accidental de tipologia poeților livrești — poeta doctus — dintre care am putea cita pe T. S. Eliot, Saint-John Perse, Al. Philippide.

Deci am schițat trei nivele ale sensului de origine a semnificantului în poezie și anume : originea poeziei ca limbaj al popoarelor primitive, originea părților de vorbire, care determină o poezie predominant nominală sau verbală, și originea limbajului poetic înțeles ca semn al realului. Acestea se referă în exclusivitate la aspectul *formabil*, adică latura materială a poeziei, deci limbajul poetic. Putem lua în discuție și aspectul *formant*, și anume munca, exercițiul, artificiul artistic, într-un cuvînt, creația propriu-zisă. Se impune deci raportul, foarte actual din punctul de vedere al naturii limbajului poeziei moderne, dintre *poetică* (arta ca obiect împlinit, terminat, încheiat) și *poïetică* (arta ca obiect care se face, se elaborează), ceea ce determină opoziția dintre *geneză* și *genetic*, dintre structură și structurare.

DOINA GRAUR

AVATARURILE INFERNULUI [1]

Mit străvechi, inserat „de jure" în tezaurul spiritual al umanității, infernul a înregistrat evolutiv grăitoare deveniri conceptuale, cu precădere laicizante, estompîndu-și semnificațiile religioase, pentru a se converti într-o fundamentală interogație ontologică, într-un stimul al unor austere meditații existențiale, tentîndu-i ca atare pe cei mai diverși filosofi și artiști.

Amplasat subiectiv de „homo sapiens" în contingent, deplasat ulterior în arie eschatologică, infernul laicizat tinde să pătrundă însă din nou în mundanitate.

Dar acest ultim proces al infuzării infernului eschatologic în existență se poate realiza numai dacă îl permit anumite date ale realității — unele dintre ele angrenîndu-se ca într-un cvintet cauzal.

1. Orînduirea economico-socială este indubitabil hotărîtoare. Pentru că ea impune prioritatea unei clase, cu respectiva sa ideologie. Ea dictează — fățiș ori subtil — în toate țările (înrudite ca nivel de dezvoltare, deși individualizate specific) o aceeași optică existențială și, cu suportul religiilor, o aceeași viziune eschatologică. Ea poate implicit reînvia firesc mitul infernului, impunîndu-l atenției creatorilor ultra-receptivi — după cum inerentele ei antagonisme pot constitui un ferment activ, un cîmp fertil pentru eventualele metamorfozări ale acestuia.

Or, dacă orînduirea feudală îi fortifică, datorită mentalității aristocrației, iconografia eschatolbgică — în era capitalistă, burghezia, inițiatoare a laicizărilor renascentiste, îi preferă mundanizările.

II. Epocile istorice, cu echilibrul lor ferm sau precar, pot alcătui un climat (ne)propice aventurii infernului.

Astfel, unele epoci relativ echilibrate insuflă dorința împlinirii armonioase, a perpetuării „sub specie aeternitatis", între limitele unui existențial convertit în certitudine absolută — de unde firescul dezinteres pentru ceea ce îl depășește. Aceste perioade „apollinice" își reprezintă periferic, în tradiționala iconografie elino-latină, un „eschaton" practic desacralizat, convențional emblematic, ca o convențională reverberare a realității — și-i înăbușă, cel puțin aparent, șansele proliferării mundane. Spre exemplu, *Renașterea* laicizează etic eschatologicul și convertește înclinațiile mistice în ocultism. *Veacul al XVII-lea* are o cartesiană aversiune pentru infern (v. Boileau, *L'Art Poétique*, III, vv. 199—204, 235—236) — vag contracarată prin evocarea lui în piesele ori baletele cu mașinării sau prin

[1] Extras din teza de doctorat (capitolul *Dislocări spre mundanitate*, subcapitolul *Factorii determinanți ai dislocărilor*).

Rev. ist. teorie lit., tom 27, nr. 3, p. 325—334, București, 1978

cultul „heteroclit" pentru delir. Iar *secolul luminilor* ține să discrediteze programat lumea plutoniană, fie prin demonstrări teoretice (v. tezele lui Voltaire din *Essai sur les moeurs*, articolele sale *Démoniaque* și *Milton* din *Enciclopedie* etc.), fie beletristic (Defoe scrie o „poveste a diavolului", Fielding — o „călătorie din această lume în lumea cealaltă", pentru „a deschide ochii naivilor" etc.) — deși familiarizarea ostentativ-incredulă cu demonii, diversele imitări ale *Paradisului pierdut* sau ale *Diavolului șchiop*, succesele anglo-germanice ale magiei inferioare etc. pregătesc nescontate înnoiri.

Alte epoci, de criză, o impun și pe aceea a conștiinței (să ne reamintim sensul etimologic al noțiunii, vizînd judecata) căci revizuiesc dubitativ valorile morale — fenomen ce permite fuga dintr-o realitate incert-abisală către o supra- sau infra-realitate înfricoșător-enigmatică, așa cum s-a întîmplat în *„amurgul" medievalității* ori în barocul *secol al XVI-lea*. Și acuză cîteva simptome specifice, cum ar fi anumite atitudini demoniace, apanaj nu numai al demonicului goethean (v. convorbirile cu Eckermann din 24 martie 1829 și 30 martie 1831, P II), ci al unui demonizat „uomo universale" [2], cu un glacial gust pentru haoticul dionisiac al voluptăților teratologice, reactualizîndu-l pe Satan prin posesiuni, ispitiri, magie neagră etc.; sau o mentalitate crepusculară datorită căreia curgerea destructivă a timpului este obsedant contemplată, iar ideea morții se proliferează cu „morbidezza"; sau o teroare apocaliptică, maxim utilă lui Satan [3], mai acută în momentul unor calamități naturale ori social-politice, îndeosebi al sfîrșitului unui veac, iscînd (cu concursul diverșilor „profeți") adevărate psihoze colective. Aceste epoci readuc la suprafața conștiinței mitul infernului, îi insuflă o nouă viață [4] și-i acordă o neîngrădită familiaritate, facilitînd anumite dislocări.

III. Condiționarea geografică ar putea oarecum modela mentalitatea (meta)existențială a colectivităților umane, făcînd posibilă, pentru occidentalul (in)conștient europocentrist, o riscat-vagă conturare a unui ins generic, parțial reprezentativ al continentului, meridianului sau țării originare.

La nivel continental, un anumit *asiatic* ar înclina să se subordoneze firesc misterului omniprezent, să contemple moartea cu gravă afecțiune — crezînd nu în „aparența" lumii fenomenale, ci în „realitatea" esențelor nevăzute, dar și în monstruozitatea răului maxim contaminant. *Europeanul occidental*, alienat de natură și de univers, ar ține să și le subordoneze individualizat, convins că-și poate crea singur valorile și destinul, fie prin himeric-febrile absoluturi, fie omorînd un Crucificat și consecutiv resuscitîndu-și demonii, morbida sete pentru întunecimi, un epigonic atașament pentru dispăruți ori convingerea că semenii îi sînt simpli „symparanecromenoi" (tovarăși de mormînt), cum nota Kierkegaard în

---

[2] Gustav-René Hocke, *Nostalgia Paradisului pierdut*, în *Lumea ca labirint*, tr. V. H. Adrian, București, Edit. „Meridiane", „Biblioteca de artă", 1973, cpt. VII, p. 112—114.

[3] Mephistopheles i-o și mărturisește lui Leverkühn (v. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, XXV), iar Biblia atrage atenția asupra ei (Osea, IV, 1—3; Matei, XXIV, 4—12, 23—26; Marcu, XIII, 5—22; Luca, XXI, 8—28), ca să nu mai vorbim despre Profetul din Patmos.

[4] Carl Gustav Jung, *Problèmes de l'âme moderne*, tr. Le Lay, Paris, Buchet/Chastel, 1967, p IV, cpt. XII, 2, p. 349; v și Curtius, Ernst Robert, *Literatura europeană și Evul Mediu Latin*, tr. A. Armbruster, București, „Univers", 1970, cpt. V, 9, p. 127.

jurnal, la 13 iunie 1836 [5]. *Nord-americanul* s-ar fi plămădit din contopirea intoleranței catolic-spaniole și a puritanismului protestant, laminate cu concursul spiritualităților autohtone [6]. *Nord-africanul* s-ar constitui victimă trist-benevolă a peisajului-miraj, a cupidităților nesățioase, a morții [7].

Punctele cardinale ar putea simboliza — cu precădere în aria europeană — vagi „matrice stilistice" pentru ocupanți. Astfel, *nordul* neguriior anihilante, mascînd presupuse fantasme, ar fi propice unui ins ossianic-faustic, solitar sufocat în haosul intim al morții și răului — „ființă în găoace", „monadă fără ferestre" pentru Groddeck, dornică a-și transcende constrîngerile prin plenitudini agonice, pecetluită însă de profunda lor melancolie. În *sud*, soarele ar lichefia voință și intelect, cauterizînd pînă la ultima fibră un dionisiac, virtual ascet exclusivist, cu patimi thanatic-explozive. *Estul* ar arunca sufletele sălbatic-blajine pradă feluriților monștri, declanșînd suferințe mistice pînă la demonie, apocalipse pînă la autodistrugere. Iar *vestul* ar transforma inșii în absurd-înnebunite victime ale irealului, ale dezechilibrului maxim, ale orgoliilor ostentativ necenzurate. Atari extreme psiho-geografice par să învăluiască oarecum saturnian Europa, crepuscular propice avatarurilor infernului — pentru ca într-un relativ centru să se situeze spiritualitatea franceză cufundîndu-se într-o anume „aurea mediocritas" (evident, cu magistrale excepții), atîta timp cît respinge cartesian excesele și reduce frivol demoniacul la grotesc; nu ne conving oare optica Doamnei de Staël ori a lui Gounod asupra lui Faust —, dorința lui Gautier de a contempla în ilustrările miltoniene ale lui John Martin nu „coșmare de titan", ci „un petit paradis gothique tout simple" —, remarca lui Heine că demența francezilor „are metodă", ilustrată prin faptul că Nerval, proaspăt ieșit din ospiciul doctorului Blanche, nu e deloc considerat nebun în Germania? [8]

IV. Riturile religiei creștine capătă pondere semnificativă în epocile de criză și în sfera antagonismelor violente, întrucît pot infuza dens conștiința culpei metafizice în structurile temperamentale predispuse problematizărilor tensionate [9].

Catolicismul, corifeu al penalizării eschatologice, dar și al anterioarei bunătăți divine, știe să o nuanțeze subtil chiar în ochii celor aparent

---

[5] Bibliografie consultată: Raymond Schwab, *Le Domaine Oriental*, în *Histoire des littératures*, vol. I, Paris, N.R.F., Gallimard, „Encyclopédie de la Pléiade", 1963, p. 131—140, 143, 200; André Malraux, *La Tentation de L'Occident*, în *Oeuvres complètes*, vol. I, Genève, Skira, 1945, p. 30, 36—37, p. 49—50, 57—64, 71, 93, 122—124, 129, 154; *La Tentation de L'Occident* 2(1940), 3(1948), în *Antimémoires*, Paris, N.R.F., Gallimard, 1967, p. 323 — respectiv 338—339, 347, 349; v. și discuțiile din *L'Espoir* Pl, cpt. 11, 9.

[6] Vezi Howard Mumford Jones, *O, Strange New World — American Culture: The Formative Years*, New York, „Vicking Press", 1964, p. 8, 79—80, 89.

[7] Vezi Gabriel Audisio, *Le Génie de l'Afrique du Nord*, în „Cahiers du Sud", Marseille, nr. 310/1951, p. 437—454.

[8] Universul spiritual românesc dezvăluie și el non-apetența transcenderii metafizice — izvorîtă însă dintr-o intimă comuniune cu natura, care-i determină un echilibru „apollinic", exprimat în inedita viziune panteist-mioritică. „Eschatonul" este deci concretizat într-un „tărîm", diavolul nu depășește omenescul, ba este chiar stenic luat în derîdere și păcălit. Minimele excepții ale creatorilor familiari infernului nu fac decît să confirme regula.

[9] Friedrich Engels, *Anti-Dühring. Bruno Bauer și creștinismul primitiv*, în Karl Marx — Friedrich Engels, *Despre religie*, f. tr., București, Edit. politică, 1960, p. 135 — respectiv 179; v. și Pierre-Henri Simon, *La littérature du péché et de la grâce*, Paris, F ayard, 1957.

afiliați infernului — oferind virtuale contraponderi demoniei. Să ne gîndim la un Baudelaire, oscilînd perpetuu între ipostaza poetului damnat și aceea de „poeta christianissimus" (cum îl numește Rudolf Kasner), pentru a eșua într-un creștinism „în ruină" (după Hugo Friedrich) sau la un Lautréamont-Maldoror, întristat că răul din sine omoară lumina simbolică din zarea unui rîu (*Les Chants de Maldoror*, II); sau la saturnianul Verlaine, implorînd sfîșiat grația Fecioarei (*Angélus du midi*, în *Amour*; v. și *Sagesse* I, IV, IX); sau la „blestematul" Rimbaud, așteptîndu-l cu „lăcomie" pe Dumnezeu (*Mauvais sang*, în *Une Saison en enfer*) — ca să nu mai vorbim despre marii catolici ai acestui secol (Joyce, Eliot, Cendrars, Bernanos, Mauriac etc.). Pe de altă parte, facțiunea jansenistă deschisese totuși porți angoasantelor incertitudini metafizice asupra arbitrariului grației divine („Gratia per gratis data"), intrînd în contextualitate cu principiile Reformei.

Protestantismul, cult relativ specific burgheziei, constituie o matrice mult mai fecundă pentru exacerbarea vinovăției metafizice. După tezele sale, datorită păcatului originar, omul devine în intimitatea naturii sale consubstanțial răului. Dumnezeu redevine mîniatul Jehova, ce-l umbrește pe Christ-salvatorul; grația lui, unic hotărîtoare și total imprevizibilă, aliată cu predestinarea, îl condamnă pe ins la un ambiguu provizorat ontologic și-i impune mereu înnoite dileme existențiale. Protestantismul se poate transforma astfel facil într-o carceră a copilăriei și a adolescenței, într-o credință adecvată maturității și bătrîneții habotnice, într-o sectă a spaimelor irațională și a intoleranței luciferic-orgolioase, într-un primordial mediu catalitic al crizelor spirituale, propice, la rîndul lor, dislocării infernului (mai precis, convertirii acestei vieți în infern) — după cum infernul tradițional, relativ desacralizat (ca întregul eschatologic), pare a evolua spre purgatoriu. Marii scriitori protestanți — de la Milton și Bunyan, la Faulkner titanul — ridică inextricabil problema răului și a grației, a apetenței damnațiunii și a foamei de izbăvire.

V. Creatorii constituie poate factorul cel mai important — fiind evident vizați numai cei care, prin predispoziții structurale, devin receptivi problematicii plutoniene, apți să-i sesizeze avatarurile și să le exprime convingător. Mari șanse au cerebro-tonicii (conform definirii lui William Sheldon), ori „demoniacii anarhici" (după aceea a lui Liviu Rusu din *Estetica poeziei lirice*), cu un precar echilibru interior și apetența oscilării între extreme reversibile. Acești supra-sensibili, ce tînjesc după metacomuniuni afective, au o mizantropică predilecție pentru singurătate și o marcată aversiune la for (v. și convorbirea lui Goethe cu Eckermann din 20 decembrie 1829, P II), din intima convingere a inferiorității lor sociale, convertibilă în senzația unor culpe obscure ((ca în) cazul unui Baudelaire, Strindberg, Kafka, Belîi, Bacovia etc.), ajungînd să se complacă în voluptatea auto-macerării. Dar tot atît de adevărat este faptul că ei desfid orgolios, brutal-adolescentin convenințele inerente ambianței sociale — după cum și aceasta îi expulzează către periferie, pînă la tacite ostracizări. Așa încît asemenea creatori se conving treptat că, „pelerini ai transcendentului", sînt „cîntăreți leproși", meniți să meargă pe drumuri spinoase înspre lumi tot mai blestemate — resemnîndu-se uneori doar cu vreuna dintre ele, urmîndu-și mai frecvent calea pînă la capăt.

Unii cultivă dionisiile psihice în scopuri supra-cognitive. Marele teoretician al ipostazierii rămîne Nietzsche — iar oficianți îi sînt toți „iluminații", toți „freneticii" (Blake, Sade, Dostoievski, Villiers de L'Isle-Adam, D'Annunzio, Wagner, Gauguin, Van Gogh etc.), toți adepții drogărilor (Hoffmann, De Quincey, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Strindberg, etc.), uneori chiar misticii violent neofiți (Bloy, Max Jacob etc.).

Cei care simt o permanentă nevoie catastrofică aleg calea apocalipsului, profetizîndu-l cu disperare și uneori cu succes; așa procedează un Blake — analizînd *The Nature of the Last Judgement*; sau un Jean Paul, apostolul neantului; sau un Lautréamont-Maldoror, predicînd (după Breton) marea apocalipsă, sau un Dostoievski, autorul unor mesaje mistic-naționale obscur înrudite celui din Patmos, tîrînd după sine pe acelea ale „posedaților" febrili, ori din „subterană" — cu certe influențe asupra lui Andreev, Heym, Doderer etc.; sau, marginal, un Bacovia (v. *Amurg*, în *Plumb*, *Gol*, în *Scîntei galbene*, *Poemă finală*, în *Cu voi*), ori Blaga (v. volumul *Lauda somnului*); sau un Ionesco ori Beckett, ce prezintă în aproape toate piesele scene felurite ale aceluiași cataclism.

Cîțiva arcași cerebrali, frați ai lui Epimetheu, își îndreaptă aprioric înfrînți „zborul invers" către zona boreală a lui Saturn — astrul tentațiilor înfrînte și al contemplării, domn peste imperiul întunecat-vorace al negației, dar și fascinant „deus artifex" al problematizărilor chinuitoare. Lui i se închină toți cei contaminați de noapte: Young, Novalis, D'Annunzio, Rilke, Ivan Krasko, Bacovia, Michaux, Céline, Jouve etc. Pe el îl recunosc drept stăpîn toți saturnienii declarați — ca Goya (în emblematica pictură murală madrilenă din 1817; v. și eseul lui Malraux, semnificativ intitulat *Saturne — Essai sur Goya*), Nerval (cu *El desdichado*; v. și părerea lui Jean Pellegrin, în comentariul poeziei), Baudelaire (care-și consideră volumul „livre saturnien/ Orgiaque et mélancolique" v. *Epigraphe pour une livre condamné* în suplimentul la *Les Fleurs du Mal*), Verlaine (prin acele *Poèmes Saturniens*, cu un limpede „motto", o afișată mărturisire în *Révérence Parler* și grăitoare titluri), Konrad Weiss (care-și declară fuga din lumină), Jens Rehn (v. *Die Kinder des Saturn*) etc.

Adevărații „aleși" se dirijează însă, într-un soi de transă, către Satan și imperiul lui, implorîndu-le parcă pecetea unei blestemate familiarități. Unii, cum e Milton, o fac inconștient, cu afișate repulsii. Cîțiva îi aduc ofranda zilnică a eului lor pustiit — cum este un Gérard Labrunie, care își ia emblematicul pseudonim Nerval; cum sînt marii creatori ruși ai veacului trecut, Gogol și Tolstoi (neliniștiții incandescenți cu eșuate aspirații paradisiace, crezîndu-și propria operă supremul păcat), îndeosebi Dostoievski (febrilă victimă a „bolii sfinte", uriaș nimicit prin neostoită foame afectivă, balanță mereu dereglată de căutarea oarbă a unui Dumnezeu ascuns și familiaritatea cu un diavol mult prea cunoscut); cum este un Faulkner — neizbăvit „manichean" (pentru R. L. Lewis — v. *The American Adam*) etc. Mai semnificativ rămîne clanul sadicilor divers ipostaziați, afirmat plenar la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, odată cu Beckford (incestuos-homosexual, narator complice al crimelor cuplului Vathek-Carathis), cu Blake (bizar destructor erotico-mistic — v. și *The Marriage of Heaven and Hell* — suscitînd admirația unui Leverkühn) și, evident, cu Donatien, Marchiz de Sade, monoton obsedat de deliciul sexual al celor mai diverse atrocități, evanghelist acreditat al răului,

inițiator al antiteismului modern, consecutiv divinizat de Swinburne, Lamartine, Baudelaire, Lautréamont, Barbey d'Aurévilly, Rimbaud, Nietzsche, Sacher-Masoch, Kafka, Patrick Waldberg, Durrell, Peter Weiss etc.

Oricum — din inertă acomprehensiune socială, ori chiar cu concursul celor în cauză — se țese treptat legenda că anumiți creatori ar frecventa susținut infernul ca „intimi", iradiind circular apoi efluviile lui insalubre. Teribila acuză este aruncată succesiv lui Dante, Brueghel cel tînăr, Blake, De Quincey, Dostoievski, Apollinaire, Bacovia, Jouhandeau, Picasso etc. etc. Mulți și-o asumă orgolios. Dar înțeleg să suporte și consecințele. Charles Nodier spunea odată, în nuvela *Inès de las Sierras*, că nu poți înfrunta nepedepsit puterile infernului. E adevărat : asemenea favoare excepțională, solicitată prin recursuri, se cenzurează de obicei cu arcul voltaic al demenței. Un Nerval (*Aurélie ou le Rêve et la Vie*, I, 10), un Baudelaire (*Châtiment de l'orgueil*, în *Spleen et Idéal*), un Verlaine (*A Charles Baudelaire*, în *Liturgies intimes*), un Rimbaud (*L'Alchimie du verbe*, în *Délires* II din *Une Saison en enfer*) etc. o știu dintru început ; un Hoffmann, un Strindberg, un Kafka (v. însemnare din 19 februarie 1911) etc. încep s-o presimtă obscur ; nenumărați alții înnebunesc pur și simplu, cu sau fără premoniții.

Asemenea creatori își trimit adevărate efluvii telepatice, peste orice barieră spațial-temporală și intră într-o misterioasă confluență, alcătuind o sumbră familie magic unită — nu marginal, ci direct răspunzătoare de invaziile mundane ale infernului . . .

. . . . . .

Subordonați genericei orînduiri sociale, ultimii patru factori se intercondiționează mai totdeauna cu ponderi individuale.

În capitalism, ei se afirmă însă aproape exploziv, quasi-egalitar, devenind mai propice infernului, accelerîndu-i chiar avatarurile pe măsură ce inerenta criză intestină ia amploare.

. . . . . .

În secolul al XX-lea criza își atinge apogeul. Ea se manifestă atît în domeniul economico-social, prin antagonisme tot mai violent ireconciliabile — cît și în cel al civilizației tehnologice, care impune agresiv agonia culturii umaniste, fabrică un om „unidimensional" și instituie „provizoratul" ca unică certitudine a unei omeniri aflate „la răspîntie". Dar acaparează îndeosebi sfera politică — odată cu inaugurarea imperialismului, cu apariția celor două mari sisteme, cu tirania regimurilor totalitariste de dreapta —, o dată cu izbucnirea „rotativă" a catastroficelor războaie mondiale (v. și părerea lui Toynbee), dintre care primul dă unei întregi generații impresia că e „pierdută" ori „învinsă", ultimul se încheie doar cu penibila supraviețuire a unor îmbătrîniți „copii ai absurdului" (ce devin apoi relativ conformiștii „furioși", „revoltați", „contestatari" etc.), cel „rece" macină nervii, iar perspectiva pericolului termonuclear iscă halucinații ori defetisme.

Criza se răsfrînge violent în conștiința socială, declanșînd o tot mai tensionată neliniște. Căci occidentalul — epigonic „om modern" [10], iremediabil rupt de natură (unde reușește să producă poluante crize ecolo-

[10] Henri Lefèbvre crede chiar că modernitatea din zodia imperialismului a ajuns un inedit păcat originar — vezi *Le Langage et la Société*, Paris, N.R.F., Gallimard, *Idées*, 1968, p. 167.

gice) — devine, sub șocul solicitărilor abuzive ale noii ambianțe firești, mediu fertil al unor psihopatii polimorfe [11] (angoase complexe, maladii mentale nu o dată pe fond venerian etc.), înghițind lacom-alternativ anestezice și excitante, în timp ce-și manifestă interesul pentru implicațiile patologice (nu și pentru finalitățile curative) ale diverselor teorii psihanalitice, supus „tranzienței" [12] și noilor idoli sociali (proprietatea, banul, mașina [13]); contemporană „trestie gînditoare" angoasată de fragilitatea vechilor certitudini, își absolutizează ontologic dilemele [14] și-și agită în for convingeri existențialiste, cu concursul „filosofiilor crizei".

Dar „era cryogenizării" dintr-o lume „de gheață", supusă unor incerte boli morale, devine concomitent propice manifestării diverselor demonii. Un anumit occidental poate ironiza anihilant idolii trecutului (o dovadă ar constitui-o și ireverențioasele „variațiuni pe temă" ori mimările „d'après" din muzică, plastică, poezie etc.), în numele unui relativism epigonic-einsteinian — sau își poate orienta abisal curiozitatea scrutătoare, demascîndu-și implicit foamea de rău [15], dacă nu chiar de magie neagră [16]. Otios—înnegurat „homo ludens", el își poate absolutiza frecvent delectările hedoniste pînă la cultivarea morbidă a senzațiilor tari (ca acel „cinéma-bis") ori la circumstanțial frenetice dionisii (v. recentele dansuri „yé-yé", „rock", „hair", beat-ificările „beatles", „beatnicks" etc.).

Pe de altă parte, secolul acesta pare să dovedească, după efemera copilărie teribilistă și hăcuita maturitate, o simptomatică progerie (v. și poemul lui Eliot, *Gerontion*, în *Ara Vos Prec* — inspirat din shakespeareana *Measure for Measure*, III, 1) — fenomen ce s-ar putea datora declinului esticelor „imperii ale demonilor" și vesticelor metropole colonialiste, aventurii totalitarismelor, războaielor etc., cu consecințele lor devitalizante. Oricum, spațiul occidental e supus amurgului — încearcă să ne convingă Spengler și Pinthus; civilizația a eșuat tehnicist — filosofii nemaifiind decît „gînditori crepusculari" și „fețe ale decadenței" (v. Cioran, *Précis de décomposition*); epoca devine acel heideggerian „timp al necesității" (v. și eseul lui Barrett), incapabil să-și mai satisfacă propria necesitate — ci numai impulsurile fataliste [17], melancoliile obosite ori apetențele thanatice (în acest moment cînd, cum spunea Socrate — v. Platon, *Phaidon*, 62 a — e preferabil să mori, își teoretizează Heidegger conceptul „Sein zum Tode").

---

[11] William Barrett susține că esența civilizației capitaliste este nevroza — v. *Time of Need*, New York, Harper and Row, 1972, p. 271.

[12] Vezi Alvin Toffler, *Șocul viitorului* (Future Shock) tr. L. Moga — G. Mantu, București, Edit. Politică, 1975, P I, C, 3, p. 56.

[13] R.M.Albérès consideră că epoca actuală prepară o nouă theogonie cu inerenta ei gigantomachie — v. *Portrait de notre héros (Essai sur le roman actuel)*, Paris, „Le Portulan", 1945, p. 178.

[14] Giulio Carlo Argan vede în această neliniște social-politică esențiala cauză a celei existențiale — vezi *Emilio Vedova*, în *Căderea și salvarea artei moderne*, tr. Gh. Lazăr, București, Edit. „Univers", 1970, p. 267.

[15] Vezi și Fortunat Strowski, *L'Homme Moderne*, Paris, Grasset, 1931, p. 154 sqq.

[16] La începutul secolului se înmulțesc slujbele negre și diversele conjurații satanice. În perioada interbelică, „Abația Thelemei" și Castelmezzano excelează în fabricarea „magilor". După ultimul război, în ciuda tuturor avertismentelor oficiale, cunosc o abundentă înflorire sectele demoniace, adorațiile colective ale lui Lucifer, posesiunile etc. — cu respectivele lor procese (vezi și cazul Charles Manson, conducătorul clanului din „Valea Morții", Nevada).

[17] Vezi Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, Paris, „Seuil", 1967, p. 71.

Mai grav : supus fatalității de a reprezenta crepusculul mileniului, secolul își convertește superstițios perspectiva într-o viziune global-apocaliptică, fără să realizeze că este vorba doar despre apocalipsa unui anumit timp istoric. Ritmul amenințător al supracivilizației fecundează tot mai intens presentimentele catastrofice ale expresioniștilor (v. poeziile lui Trakl, Heym etc. ori antologia colectivă din 1920 ; operele lui Kraus, *Dien letzten Tage der Menschheit*, *Untergang der Welt durch schwarze Magie* etc. ; chiar poezia lui Blaga *Veac* din *Lauda somnului* etc.), ale unui Svevo (v. finele romanului *La conscienza di Zeno*), Henry Miller (v. *Tropic of Capricorn*), Jouve (v. *Inventions*) etc. etc. — îndeosebi ale faulknerianului Gavin Stevens, convins că „mașinile omului", după ce distrug totul (inclusiv propriul lor creator), „vor închide cea din urmă ușă polizată cu șmirghel peste propria lor apoteoză lipsită de progenitură în dosul unui lacăt fără sonerie și care va răspunde numai la ultima bătaie a eternității"[18].

Regimurile dictatoriale îi vin în ajutor (Spania franchistă inspiră lui Malraux acel „exercițiu al apocalipsului" din *L'Espoir* —, lui Camus — Barrault viziunile din *L'Etat de siège* etc. ; Germania „anului zero", cu prima zi a non-resurecției, iscă pesimismul lui Wolfgang Koeppen — v. *Tauben im Gras* etc.). Și mai ales marile conflagrații ; primul război mondial face să explodeze tendințele milenariste [19], implicit furia avangardismelor (în special a suprarealismului — v. respectivul capitol din eseul lui Sedlmayer, *Verlust der Mitte*), captîndu-i pe mulți scriitori (Lawrence, Gaillard, Mac Orlan scriu cîte un „Apocalips" — alții îl evocă doar episodic etc.) ; ultimul război, căruia Pavese (v. însemnarea din 30 decembrie 1937) ori Valéry (v. nota din 3 septembrie 1939) etc. îi intuiau anvergura quasicosmică, a exacerbat convingerea nu a iminenței apocalipsului, ci a trăirii în apocalips (v. mișcarea „The New Apocalypse" din Anglia anului 1943 ; R. M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle*, p. IV etc.) ; pericolul atomic consolidează credința într-un sfîrșit al Terrei (v. Eliade, M., *op. cit.*, p. 92 ; Denis de Rougemont, *La Fin du monde — Lettres sur la bombe atomique* ; eseul lui Jaspers din 1962 etc.), căreia Dürrenmatt îi dă teribil ecou (v. corurile I-II din finalul piesei *Der Besuch der alten Dame* ; *Das Unternehmen der Wega*, *Die Physiker*). În asemenea context se explică lesne proliferarea unor opere și eseuri ca ale lui Robert Poulet (*Prélude à l'Apocalypse*), Henry Treece (*How I See Apocalypse*), Martin Buber (*Gog und Magog*), Remarque (v. introducerea la acea „poveste a unui tineret întîrziat", *Der schwarze Obelisk*), Sartre (v. *Nekrassov* — îndeosebi finalul piesei *Les Séquestrés d'Altona*, cînd, în tăcerea nopții, vocea vlăguit-postumă a lui Frantz Gerlach se rostogolește de pe banda magnetică), Jacques Madaule (*Apocalypse pour notre temps*), Ionesco (cu teribilele *Jeux de massacre*) etc. etc. — sau enorma popularitate a acelui magistral *Apocalypse* (Paris, Foret, 1961) caligrafiind insolit manual pe autentic pergament viziunile lui Ioan (în traducerea Școlii Biblice din Ierusalim), ilustrate prin cîte un triptic a șapte pictori (Buffet, Dali, L. Fini, Foujita, Mathieu, Trémois, Zadkine) și meditațiile a șapte eseiști (Cocteau, Daniel-Rops, Guittou, Jean Rostand, Cioran, Giono, Jünger).

---

[18] William Faulkner, *Nechemat în țărînă*, tr. E. Barbu — A. I. Deleanu, București, E.L.U., 1964, cpt. III, p. 76.

[19] Vezi Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, „Idées", 1966, p. 87—88.

Anumite realităţi oglindesc şi totodată întreţin asemenea stare psiho-morală, făcînd prezentul secol să se înrudească explicit cu toate epocile de criză — cum ar fi antichitatea decadentă (după convingerile Martinei Wied, ale lui James T. Shotwell, Sartre etc.); cum ar fi veacul al XVI-lea, ca tensiuni, cataclisme, culpe ori agresivităţi metafizice (v. şi notele lui Klee din 1915 — sau G. R. Hocke, *op. cit.*, cpt. XIII, subcpt. „Căile ocolite duc la punctul central", p. 176 etc.); cum ar fi mai ales feudalismul — ajungînd să fie privit ca o neo-medievalitate (v. şi Th. Mann, *Doktor Faustus*, XIII; M. Druon, *La Reine étranglée* P. III, cpt. II, Prolog), prin teroarea obsesională a vidului ontologic şi a neantului existenţial, intimităţile cu diavolii (anterioarele „posesiuni" revin în atenţia scriitorilor), psihoze ambigue (mişcarea „hippy" şi recentul „creştinism primitiv" nu sînt poate decît reeditarea grotescă a acelei halucinat-sexuale „cruciate" a copiilor-pastoureaux) etc.

Şi celelalte continente ajung să-i apară nefaste europeanului supus crizei. La început, Asia — matrice istorico-psihică — devine ameninţător-indescifrabilă (v. părerile lui Spengler, Zweig, Malraux etc.). Apoi Africa nordică pare să-l contamineze morbid (v. Durrell, *The Alexandria Quartet* etc.). Dar marea decepţie i-o rezervă America de Nord — ţară a făgăduinţelor nerespectate pentru chiar copiii ei, transformată, cu agresiv-dezumanizantul său „way of life", în autentic „air-conditioned nightmare" (v. Kafka, *America*; Fondane, *Ulysse*; Dos Passos, *U S A*; H. Miller, *Tropic of Capricorn*; M. Frisch, *Homo Faber*; Bellow, *Herzog* — şi Pavese, articolul din 2 august 1947 în „Unità"; H.M. Jones, *op. cit.*, pp. 27, 69; G.C. Argan, *op. cit.*, cpt, „Criza valorilor", pp. 35, 36; Toffler — prin expresivele titluri şi subtitluri ale eseului său etc.).

Religia îşi trăieşte criza proprie (manifestă prin înmulţirea microsectelor fanatice şi „sincretism"), universalizînd substanţial, cu concursul filosofiilor fideiste ori iraţionaliste, conştiinţa culpei (Domenach crede că strigătul „nimeni nu e vinovat" al shakespeareanului Lear îşi găseşte „pendant"-ul în siguranţa că toţi sînt vinovaţi — v. *op. cit.*, p. 56) sau exasperînd nevoia religioasă (neostoită după asasinarea divinităţii [20]) — care însă deviază („simiesc" — după teza lui Mircea Eliade — v. *Le Sacré et le Profane*, IV) către aristocratizante esoterisme (infuzate insidios în artă şi respectivele ei discipline analitice) ori apetenţa pentru bizarerii (v. şi Guy Tarade, *Les Dossiers de l'étrange*), pentru oracole inferioare şi mancii[21], pentru comunicări thanatice [22] etc. etc.

Creatorii nu mai sînt afişat „damnaţi", „infernali", „satanici" (termeni total compromişi), cît crepusculari, apocaliptici, saturnieni, subteran demonizaţi — însă constituie regula, nu excepţia. Ei denunţă neliniştea consecutivă crizei, dar o şi favorizează, ajungînd s-o fetişizeze.

---

[20] „E tragică soarta timpului nostru: avem nevoie de o religie, dar nu găsim nicăieri un Dumnezeu pentru ea"; „crezul zilelor noastre nu începe cu conştientul *cred*, nici cu scepticul *nu cred*, ci cu tragicul *vreau să cred*" — L. Blaga, *Pietre pentru templul meu*, în *Zări şi etape*, Bucureşti, E.P.L., 1968, p. 14, 17; Vezi şi eseul lui Max Picard, *Die Flucht vor Gott*.

[21] La începutul deceniului al şaptelea, existau în Franţa cca 2000 de asociaţii şi 6000 de ghicitori activi, cu cîte 50000 consultaţii zilnice — iar la New York, 500 de magazine „specializate" — ca să nu mai vorbim despre astrologia vulgarizată din nenumărate publicaţii.

[22] În aceeaşi perioadă, Anglia numără declarat 80000 de persoane ce frecventează anual şedinţele celor 10000 de asociaţii spiritiste şi 30000 de persoane în permanent contact cu cei dispăruţi.

(v. și Daniel-Rops, *Notre Inquiétude*; R.M. Albérès, *op. cit.*, p. 177; W.H. Auden, *The Age of Anxiety*; Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*; Ionesco, *L'Auteur et ses problèmes* etc.). Așa încît un „extraterestru", confruntat cu arta occidentală a acestui secol, ar putea deduce că, într-o „țară pustie" sub lumina spectrală a unui „soare negru", „orb" și a stelelor „negre", „reci", supusă „zgomotului și furiei", repopulată cu „indiferenți" — o „maimuță albă", pradă „setei și foamei", realizează inuman disperată că fructul credinței sale e sterp; asemenea ei, se înșiruie la infinit — reflectări ale unor oglinzi deformante-paralele — „hăituiții" sau marionetele dezarticulate din pictură, cu ochi goi și aceeași gestică a implorării dintru început respinse, „așteptînd", în cel mai bun caz, un „Godot" mereu absent.

În zarea întunecată a unei asemenea lumi, Satan crește înfricoșător ca o forță imanentă, cu proliferări quasi-ectoplasmatice, impunînd celor mai mulți teribilul său pact.

Consecutiv — infinit mai actual decît cel eschatologic — se impune atenției infernul *acestei* lumi subordonată crizei, subordonîndu-și un ins devorat de criză. Așa apare el în cele mai diverse compartimente ale vieții occidentale — ca limbajul curent (o statistică ne-ar convinge fără îndoială), textele muzicii „ușoare", toate artele (inclusiv cea mai tînără) și, indubitabil, beletristica; iată cîteva titluri ale ei, selectate la întîmplare; Barbusse, *L'Enfer*; Vercors, *L'Enfer*; Patrice de La Tour du Pin, *L'Enfer;* Charles Williams, *Descent into Hell;* Malaparte, *Viaggio in inferno;* Druon, *Rendez-vous aux enfers;* Ilse Langer, *Himmel und Hölle des zwanzigsten Jahrhunderts;* Th. Bernharder, *Auf der Erde und in der Hölle;* Buzzati, *Viaggio agli inferni del secolo* etc. etc. etc.

CODICELE ERNEANUL (1749)

MIRCEA POPA

Biblioteca centrală universitară din Cluj-Napoca păstrează sub numărul de inventar 4348 un codice de dimensiuni mici, in octavo, 15 ×10 cm, cu oglinda paginii de 12×7 cm, scris cu cerneală neagră şi roşie (în titluri şi iniţiale), şi avînd o ornamentaţie bogată, alcătuită din desene geometrice şi împletituri, în special la frontispicii şi la sfîrşitul capitolelor. Manuscrisul este legat în piele brun-roşcată, avînd înscris pe copertă un titlu scurt şi seducător : *Codicele Erneanul* [1].Pentru cine cunoaşte volumul IV din *Catalogul manuscriselor româneşti* [2], scos de G. Ştrempel, numele copistului Ion Erneanul îi va fi fiind fără-ndoială familiar. Un copist cu acest nume, şi anume „logofătul Ion Erneanul", copia în 1750 în Ţara Românească un *Otecenic, adecă viețile şi învățăturile sfinţilor părinţi pustnici*, păstrat la Biblioteca Academiei sub numărul de inventar 1161[3]. Semnătura autografă a copistului se păstrează la fila 168 a manuscrisului, unde un urmaş de-al său, logofătul Constantin, a adăugat mai tîrziu că această carte i-a fost dată de „unchi-so, popa Ion, ca să-l pomenesc şi pă el" [4]. Acest „popa Ion", care are şi rangul de logofăt, este şi autorul manuscrisului nostru, cum ne dovedeşte însemnarea de la pagina 50 [5], unde stă scris cu cerneală roşie „Scris-am eu logofătul Ion Erneanul, 1749". După cum se poate constata, cele două manuscrise, cel de la Bucureşti şi cel de la Cluj-Napoca, au fost scrise aproape în acelaşi timp. Pledează pentru aceasta însăşi materia lor care este în multe privinţe asemănătoare, cu deosebirea că manuscrisul clujean conţine cu predilecţie cărţi populare, iar cel bucureştean vieţi de sfinţi. Există şi în cel clujean, însă, tendinţa de a înregistra legende hagiografice şi un mare număr de pagini au fost rezervate tocmai unor astfel de povestiri. Două dintre ele, cele care poartă titlul *Pentru o muiare ce o au găsit cu un fecior al ei într-un ostrov* şi *Pentru un*

---

[1] Manuscrisul, total necunoscut cercetărilor de literatură veche, nu figurează nici la Mihai Moraru şi Cătălina Velculescu, în *Bibliografia analitică a cărţilor populare laice*, partea I, Bucureşti, Ed. Academiei, 1976 şi nici la Constantin Ciuchiudel în lucrarea sa *Povestea lui Archirie filosoful...*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1976.

[2] *Catalogul manuscriselor româneşti*, vol. IV, Bucureşti, Ed. Academiei, 1967, întocmit de Gabriel Ştrempel, Florica Moisil şi Lileta Stoianovici, p. 234—238.

[3] Vezi Gabriel Ştrempel, *Copişti de manuscrise româneşti pînă la 1800*, vol. I, Bucureşti, Ed. Academiei, 1959, p. 64.

[4] *Catalogul manuscriselor româneşti*, vol. IV, p. 237.

[5] Numerotarea originală nu ni s-a păstrat. Ne folosim de numerotarea ulterioară, în creion.

Rev. ist. teorie lit., tom 27, nr. 3, p. 335—343, Bucureşti, 1978.

negustătoriu, se află de fapt în ambele manuscrise [6], dovadă a trecerii lor deosebite în ochii celui care le transcrie.

Dar să vedem care este conținutul manuscrisului clujean, deoarece, cu toate că el a intrat în Bibliotecă în 1938 (cum ne-o dovedește vechiul său număr de inventar nr. 86/1938), el n-a făcut pînă astăzi obiectul unei cercetări speciale. Este un manuscris foarte interesant din punctul de vedere al conținutului, fiind alcătuit din diverse cărți populare, unele dintre ele complet necunoscute pînă acum, ceea ce ridică mult valoarea sa artistică. Din păcate manuscrisul este fragmentar, lipsind numeroase pagini din interior, ceea ce ne face imposibilă o stabilire exactă a textului *integral* pe care el îl avea inițial. Totuși, avînd în vedere singura filă din foaia de cuprins care ni s-a păstrat, cît și conținutul său, am putut stabili următoarea succesiune a bucăților pe care le conține : 1 *Istoria sfîntului Varlaam către Iosaf feciorul lui Averinmer împăratul Indiei* (tot aici intrînd și alte două istorioare intitulate *Altă pildă* și *Altă istorie*, cu *tîlcurile* lor); 2 *Istoria sfîntului Vasilie pentru un preot ce-au trăit 170 ani;* 3 *Istoria sfîntului arhanghel Gavril pentru un preot cînd au slujit la un sihastru ani 30;* 4 *Istoria unui împărat foarte scump;* 5 *Istoria sfîntului Ieronim dascălul besericii. Pentru Iuda vînzătoriul Domnului Hristos;* 6 *Pentru o muiare ce o au găsit cu un fecior al ei într-un ostrov;* 7 *Viața sfîntului Alexie omul lui Dumnezeu mart. 17 zile*; 8 *Pentru milostenie. Că cel ce dă milostenie săracilor lui Hristos dă și de o sută de ori va lua;* 9 *Povestea lui Archirie cu a nepotului său Anadan;* 10 *Pentru un negustătoriu.*

Cum se poate vedea, codicele conține un număr de cărți populare în genere cunoscute din descrierile mai vechi ale lui Moses Gaster, N. Cartojan și ale altora [7] *(Varlaam și Ioasaf, Archirie și Anadan*, ca și legenda hagiografică *Viața sfîntului Alexie)*, dar și cîteva legende hagiografice și povestioare morale mai puțin cunoscute, care intră în acea arie largă a cărților populare care au fost copiate, citite și gustate de către un public cititor destul de numeros, după cum o dovedește vechimea și circulația lor pe teritoriul patriei noastre.

Privitor la cărțile populare cunoscute, enumerate mai sus, nu este cazul să stăruim aici asupra lor. *Viața sfîntului Alexie omul lui Dumnezeu*, ca și *Archirie și Anadan* conțin versiuni clasice, binecunoscute, cu amănunte care se depărtează foarte puțin de la tiparul descris de N. Cartojan[8]. Doar în cazul lui *Varlaam și Ioasaf* avem de-a face cu unele modificări față de textul publicat recent de I.C. Chițimia și Dan Simonescu în *Cărțile populare în literatura românească*. Astfel versiunea Erneanul aduce pentru fiecare povestire cîte o „tîlcuire", notată succint în final, care ridică, credem noi, valoarea literară și filozofică a acestui text.

[6] Pentru siguranță am comparat textul celor două manuscrise ale lui Ion Erneanul. Ele sînt absolut identice. *O istorie pentru o muiare ce o au găsit cu fiul ei într-un ostrov* se mai găsește în Ms. 183 din Biblioteca Academiei R.S.R., Filiala Cluj-Napoca, f. 213v, manuscris datînd din 1790.

[7] Moses Gaster, *Chestomație română*. Texte tipărite și manuscrise (sec. XVI—XIX), dialectale și populare, cu o introducere, gramatică și un glosar româno-francez, vol. I-II, Leipzig—București, 1891 ; N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, ed. a II-a, vol. I—II, București, Ed. Enciclopedică română, 1974 ; *Cărțile populare în literatura românească*, vol. I—II, ediție îngrijită și studiu introductiv de Ion C. Chițimia și Dan Simonescu, București, Editura pentru literatură, 1963 ; Gabriel Strempel, *Romanul popular în colecțiile de manuscris ale Bibliotecii Academiei*, în „Studii și cercetări de bibliografie", XI, 1969, p. 113—118.

[8] N. Cartojan, *op. cit.*, vol. I, p. 205—216.

Iată de exemplu „tîlcuirea" legendei sau parabolei *Inorogului:* „Acesta iaste chipul acelor ce să înşală cu înşălăciunile aceştii lumi al căruia tîlc ţi-l voi spune : Inorogul să închipuiaşte moartea carea goneşte să ajungă tot neamul lui Adam ; prăpastia iaste lumea cea plină de toate răutăţile şi cursele morţii, iar copaciul vreamea vieţii a fieştecăruia om carea să sfîrşeaşte ; şoarecii sînt zilele şi nopţile prin care prisoseaşte şi sfîrşitul ; aspidele întocmirea acelor 4 stihii înşelătoare ale trupului omenesc. Iară cel bălaur cu faţa de foc să închipuieşte iadul care va să strîngă în nesăţiosul său pîntece pre toţi păcătoşii. Iar picătura de miare arată diezmierdările lumii cu carea înşală pre priatenii săi ca să nu poarte grija de mîntuinţa lor" (f. 2r—2v).

Povestirea intitulată *Altă pildă* are următorul *Tîlc:* „Cetatea să închipuiaşte lumea aceasta deşartă, cetăţenii diavolii, înşelătorii acestui veac, carii ne înşală cu toate dezmierdările, fieştecare om pre carii ne înşală acei vicleani dimoni ai întunearecului cu deşartele înşălăciuni ale lumii. Puindu-ne în gînd că nici odată nu vom avea sfîrşit aceste năluciri trecătoare şi socotim că nici odată nu vom muri şi aşa fiind înşălaţi făr de veaste ne soseaşte ceasul morţii şi (a)tunci acei vicleani cetăţeani şi amarnici luîndu-se goli de toate de acestea de aici ne ducă într-altă ţară întunecată, în ostrovul întunearicului de veaci, unde nu iaste veselie. Împăratul cel înţelept să închipuiaşte tot omul făcători de bunătăţi în lume, sfătuitorul duhovnicii cei întăritori, avuţia, milostenia şi alte fapte bune. Lucaşul cel îndestulat raiul, întru care să vor odihni toţi făcătorii de bine" (f. 7v—8r).

Pe primul plan rămîn însă celelalte povestiri mai puţin cunoscute ale codicelui. Trei dintre ele se leagă de numele şi faptele unor sfinţi sau figuri biblice, cum ar fi cele despre Sf. Vasile (f. 11r—13v), despre arhanghelul Gavril (f. 13 v—16 r) şi despre Iuda (f. 20r—26v). Aceea despre Sf. Vasile are rolul de a întări cele relatate despre Sf. Mercurie, prin existenţa unui martor ocular, un preot bătrîn care a fost de faţă şi care, printr-un legămînt între el şi un înger, ajunge să trăiască 170 de ani. Cu ajutorul Sf. Vasilie care îl însoţeşte la vechea sa biserică pustiită, unde îl aştepta îngerul, el reuşeşte să obţină dezlegarea, preotul prefăcîndu-se imediat în cenuşă, iar îngerul întorcîndu-se liber la ceata sa, cîntînd cu „dulceaţă" lui Dumnezeu.

Următoarea legendă se referă la Sf. Gavril care, fiind trimis pe pămînt spre a ridica sufletul unei văduve cu doi copii gemeni la ţiţă şi fiindu-i milă, se întoarce cu mîna goală în faţa Creatorului. Acesta din urmă, după ce-i administrează o lecţie cu valoare instructivă, dîndu-i exemplul celor doi viermi care trăiesc în mijlocul unei pietre de pe fundul mării, îl pedepseşte să slujească timp de 30 de ani unui sihastru. Se execută, timp în care nu este văzut însă niciodată rîzînd. „Minunea" se întîmplă totuşi într-o zi cînd e trimis de sihastru la tîrg spre a-i cumpăra „călţuni" [= încălţări], rîsul repetîndu-se apoi încă de trei ori la tîrg. Intrigat, sihastrul îi cere să se explice, iar arhanghelul, dezvăluindu-şi identitatea, îi spune că a rîs pentru că a cerut călţuni noi, deşi nu are nevoie de ei, deoarece peste trei zile îl va lua cu el în rai, că un cerşetor cerea de pomană deşi sub el se afla o comoară, că în rădvanul care a trecut cu atîta alai prin oraş se aflau cei doi copii ai văduvei la care a fost trimis, iar un om a furat o oală de lut, cre › nu înse mna altceva dect „lut furînd pe altul".

Mai tenebroasă este povestirea lui Iuda Iscarioteanul, care se arată de la început a fi un suflet damnat. Prevestindu-i-se acest lucru mamei lui în somn, aceasta îl așază îndată după naștere într-un sicriu și îi dă drumul pe mare. În loc să piară, sicriul ajunge la curtea împărătesei din Iscariot, care, neavînd copii, îl declară drept copilul ei și-l crește ca atare. Cu adevăratul fiu de împărat, care se naște mai tîrziu, Iuda se poartă însă groaznic și sfîrșește prin a-l ucide. Refugiat la curtea lui Pilat la Ierusalim, urcă repede în ierarhia slugilor acestuia, dar într-o zi, vrînd să satisfacă pofta stăpînului care-și dorea niște mere dintr-o grădină vecină, își ucide tatăl. Culmea fărădelegilor are loc însă atunci cînd mama sa îi devine soție. Aflînd adevărul, Iuda se pocăiește, creștinîndu-se și slujindu-l pe Isus, ca apoi să-l vîndă pentru 30 de arginți, în virtutea fondului său primar nefast.

Povestea lui Iuda Iscarioteanul, care a putut plăcea prin marea ei doză de neprevăzut și lui Ioan Barac, provine, ca și celelalte legende de mai sus, din cunoscutul ciclu al *Vieții sfinților*, din care s-a desprins spre a circula independent. Titlul ei adevărat este, după cum am văzut, *Istoria sfîntului Ieronim, dascălul besearecii, pentru Iuda vînzătorul lui Dumnezeu*. Relatarea evenimentelor este pusă pe seama acestui Ieronim, așa cum în povestirea *Pentru o muiare ce o au găsit cu un fecior al ei într-un ostrov*, autorul relatării este părintele creștin Marco, cum se arată chiar în fraza ei de la început : „Fericitul, cel prea adevărat iaste întru sfinți părintele nostru Marco, cel ce-au rădicat mănăstirea ce iaste aproape de Iordan, de iaste hramul prea sfîntului mucenic Agatonie, iar și în Țarigrad *ne-au spus noao* așa : că un popă creștin, bun și călugăr, *i-au spus lui* așa grăind, că înotînd noi, zice, de la Rîmul cel vechi cătră Țarigrad ..." etc. Aceste forme frapante de oralitate, care introduc pe cititor și pe ascultător într-un adevărat ritual al povestirii, sînt păstrate cu sfințenie și în începutul celorlalte istorioare. Astfel istoria despre arhanghelul Gavril debutează, ca într-o poveste cu „Fost-au odinioară...", în timp ce *Istoria sfîntului Vasilie* sau *Pentru un negustător* atestă existența unui cadru anume al relatării și chiar al martorului ocular (*„Povestitu-ne-au noao* unul din părinți că mergînd *eu* în Ascalon a cerceta pe unii din părinți, spusu-ne-au noao..." etc.)

Totuși, dacă în aceste povestiri elementele creștine și hagiografice sînt încă dominante, se constată că alte bucăți ale manuscrisului s-au emancipat cu totul de sub modelul tiparului religios. Bucățile *Pentru milostenie* sau *Pentru o muiare*, fac deja trecerea spre nuclee epice complet expurgate de balastul religios, cum ar fi cele din *Istoria unui împărat foarte scump* și *Pentru un negustoriu*, ce pot fi introduse fără rezervă în rîndul cărților populare laice.

Linia epică a celei dintîi n-are în ea absolut nimic care ne-ar face să o apropiem de vreun izvor biblic. Dimpotrivă, caracterul ei de „snoavă", de istorioară moralizatoare à la *O mie și una de nopți* este frapant. Împăratul—sau sultanul—despre care se vorbește în ea este un harpagon nemaipomenit „care pentru multă scumpătatea lui și pentru iubirea avuției în tot chipul se meșteșugea cum ar mai putea scorni birul, ca să-și umple nesățiosul său suflet, pînă într-atîta, cît trei cetăți pustiise din cele mari pentru lăcomie". Toată lumea din jur e înspăimîntată de cruzimea și lăcomia lui, inclusiv „boiarii" (a se observa localizarea !) și vizirul. Cel din

urmă oferă pînă la urmă soluția salvatoare : fiecare boier dă cîte o sumă de bani pe care o pun într-un burduiaș ce este îngropat într-un „măidan" (= poiană) de lîngă o pădure. Aici vizirul regizează scena păcălirii sultanului, făcîndu-l să descopere comoara îngropată, taină dezvăluită lui, — pasă-mi-te — de niște păsări pe care le aude ciripind. Istoria se repetă, căci împăratul „cel scump" (= zgîrcit) poftea mereu alți bani, dar de data aceasta vizirul transmite sultanului, ca din partea păsărilor, o condamnare aspră pentru faptele lui, ceea ce-l lecuiește și-l aduce pe calea cea bună.

O pledoarie pentru cinste și curățenie sufletească aduce și ultima povestire de care ne ocupăm, *Pentru un neguțătoriu*. Eroul ei este un neguțător din Ascalon care „făcînd înotare cu corabia în Frighia căzu înecare atîta cît pierdu toată avearăle, și și a altora", ceea ce-l duse la închisoarea datornicilor. Soția, care venea să-l viziteze zilnic, „pre adevărat frumoasă cu sufletul și întreagă la minte", căzu dragă unui demnitar care îi făgădui eliberarea soțului în schimbul unei nopți de dragoste. Atît ea, cît și soțul său refuză eliberarea în schimbul unui asemenea preț. Drept răsplată pentru integritatea lor morală, un tîlhar condamnat la moarte dezvăluie secretul unei comori, cu ajutorul căreia își reiau demnitatea de oameni liberi. Sensul etic profund superior al povestirii o îndepărtează chiar de cel moral-creștin, conferindu-i o frumusețe expresivă aparte.

Povestirile incluse în *Codicele Erneanul* ridică multe probleme de ordin artistic și în același timp de limbă. În mare majoritate ne întîlnim cu un epic dezinvolt, bazat în special pe tehnica dialogului, pe o punere în scenă abilă, cu neașteptate răsturnări de situații. Nu lipsesc nici elemente de miraculos creștin sau de exotism, ceea ce le sporește tenta de mister și inedit. Cu toate că recunoaștem în ele un tipar cult, există însă suficiente elemente de oralitate adăugate prin circulație, contaminare sau repovestit, care le fac accesibile în publicul larg, suplinind nevoia de hrană spirituală, de frumos și sentimentalism a claselor înstărite, dar și a celor mici și mijlocii, — unde pătrund adeseori nu numai pe cale scrisă, ci și orală, servind astfel de bază pentru povestirea populară și stimulînd imaginația creatorilor orali. Spre a vedea modul în care povestitorul știe să conducă acțiunea, vom reproduce aici un fragment din legenda despre Sf. Vasilie : „ « Fă dragoste, părinte, de mă dezleagă să mă duc la ceata mea că sînt acum ani 170 de cînd șez aici pentru legătura ta ». Atuncea au răspuns părintele Vasilie zicînd : « Dezleagă tu pe preotul, apoi te va deslega și el pre tine ». Răspuns-au îngerul : « Nu iaste cu putință, cinstite părinte, că în ce ceas îl voi deslega eu, el va să se facă cenușă, ci mă iarte el întîi, apoi îl voi erta și eu »" etc.

În ceea ce privește limba, textul *Codicelui Erneanul* prezintă accentuat particularitățile subdialectului muntean, folosind în general forme iotacizate : *văz, auz, înghiță* etc. Un singur ardelenism (întîlnit mai precis în aria Crișanei) este expresia „*fără trifă*", însemnînd „*fără glumă*", pe care o găsim în *Parabola Inorogului* din romanul popular *Varlaam și Ioasaf*, lucru care poate să însemne că textul după care s-a copiat acest roman provenea din Ardeal; ceea ce nu exclude de tot posibilitatea ca logofătul Ion Erneanul să fi petrecut o parte din viață aici.

O chestiune care ar pretinde un studiu mai aprofundat este aceea a originii și filiației textelor. Ea ar necesita, desigur, o serie întreagă de cercetări preliminare, pe care ni le rezervăm a le întreprinde cu alt prilej.

Deocamdată putem afirma doar că cele mai multe dintre texte indică o arie de circulaţie bizantină, în orice caz sud-slavă, şi o primă redacţie veche, în plină perioadă de înflorire a creştinismului şi a vieţii monahale în imperiul roman de răsărit. Multe dintre ele ne aduc veşti despre convertirea la creştinism a diferitelor populaţii din această parte a lumii. În bucata *Pentru o muiare ce o au găsit cu un fecior al ei într-un ostrov* (f. 23v—25v) aflăm că femeia botezată în spiritul religiei creştine era de loc din Elada, din cetatea Larisa şi că mai apoi s-a refugiat pe una din insulele greceşti ale Mării Egee, unde îşi educase pruncul după preceptele acestei religii. Cei care o găsesc sînt nişte constantinopolitani, care „înotînd noi, zice de la Rîmul cel vechiu către Ţarigrad" fiind opriţi de o furtună au dat peste ea în acel ostrov. Despre o altă bucată, *Istoria sfîntului arhanghel Gavril pentru un preot cînd au slujit un sihastru ani 30*, aflăm amănunte de la Vincenţiu Babeş, care semnala legenda ca circulînd într-un manuscris din 1801 aparţinînd hronicului lui Dimitrie Iancovici în satul Hodoni din Banat, absolvent (învăţător) al aşa-zisei „Norme" din Timişoara. Manuscrisul semnalat de el conţinea 31 de astfel de istorioare, în marea lor majoritate de natură biblică, pe care crede că le-ar fi copiat de la Mihail Roşu Martinovici din Jadani, cunoscut dascăl iluminist bănăţean, cu care se împrietenise[9]. Nepotul său Vincenţiu Babeş, care îl semnalează, ridică în articolul său din ziarul „Dreptatea" din Timişoara şi o interesantă problemă de literatură comparată, deoarece arată că subiectul legendei hagiografice despre arhanghelul Gavril a fost prelucrat şi de marele scriitor rus Lev Tolstoi în povestirea *Pîinea oamenilor săraci*, tradusă şi în româneşte de I. Niţă Pop într-un număr al „Dreptăţii" din 1895. Părerea lui Vincenţiu Babeş este că legenda populară în cauză a cunoscut două variante principale de răspîndire, aceea din manuscrisele româneşti deosebindu-se în oarecare măsură de varianta rusească prelucrată de Tolstoi.

Amănuntul nu e lipsit de semnificaţie, căci în multe cazuri redacţiile sud-slave, pe care noi le-am folosit cu precădere, se deosebesc de cele ruseşti. Originea bizantină a multora din aceste cărţi populare nu poate fi tăgăduită, cum este cazul şi a altor cărţi populare semnalate de noi mai recent, ca acea frumoasă poveste de dragoste a săracului slujitor Eladie şi Efie, fiica împăratului bizantin Maximilian, intitulată *Jelania lui Maximian împărat* sau o alta despre avatarurile căsniciei lui Solomon din *Jitia mîndrului Solomon*[10]. Poate în cazul acesteia din urmă motivul să fie străvechi-oriental, cum se întîmplă şi cu acela din *Istoria unui împărat foarte scump*, care se regăseşte în variante asemănătoare în literatura persană. O povestire de asemenea foarte interesantă din acest punct de vedere ne aduce ms. 4035 din Biblioteca centrală universitară din Cluj-Napoca, unde întîlnim *Istorie de folos a unui Nicolae Voinicul*, a cărei acţiune are loc pe timpul războiului purtat de împăratul bizantin Nichifor împotriva bulgarilor. Nicolae Voinicul este singurul supravieţuitor al acestei campanii nefaste, sfîrşite cu un adevărat măcel al trupelor împărăteşti, şi asta numai pentru că s-a arătat curat în sentimente şi în credinţă.

---

[9] V. Babeş, *Istoria sfintului archangel*, în „Dreptatea", III, 1896, nr. 14 (18/30 i.a., p. 1—2 şi nr. 15 (19/31), p. 1—2.

[10] Mircea Popa, *Cărţi populare mai puţin cunoscute*, în „Transilvania" VI, 1977, nr. 10, p. 40—41.

Cît privește legenda despre *Iuda Iscariot* adăugăm doar amănuntul că ea a fost prelucrată în versuri de Ioan Barac, urmînd destul de aproape textul legendei populare [11].

Cercetarea atentă a manuscriselor veacurilor al XVII-lea și al XVIII-lea poate scoate încă la lumină o bogată recoltă de piese literare de o mare frumusețe, care ar merita puse în valoare prin ediții. Cine mai crede încă că domeniul cărților populare a fost în întregime epuizat de cercetările anterioare ale lui N. Cartojan săvîrșește o mare eroare. Pentru împrejurările în care și-a încheiat lucrarea, el a făcut într-adevăr mult, dar numărul cărților populare necercetate, nesemnalate și neinventariate este încă deosebit de mare și sînt necesare eforturile conjugate ale filologilor, comparatiștilor și istoricilor literari, ca întreg noianul de probleme ridicate de ele să fie deplin elucidat. Noi n-am făcut cu *Codicele* decît o modestă muncă de începători.

ANEXA

I. ISTORIA UNUI ÎMPĂRAT FOARTE SCUMP

Era un împărat foarte scump peste măsură, care pentru multă scumpătatea lui și pentru iubirea avuției în tot chipul meșteșugia cum ar mai putea scorni birul. ca să-și umple nesățiosul său suflet pînă într-atîta, cît trei cetăți pustiise din ceale mari pentru lăcomia. Și numeni nu cuteza pentru aceasta să-i pomenească. Că cine-i zicea pentru aceasta, îndată îl omoria. Atuncia s-au sfătuit toți boiarii și cu viziriul cum ar face pentru
16v aceasta. Deci viziriul au zis : „să știți că împăratul deaca va pustii țara cu iubirea lui de / avuție, apoi și pre noi ne va omorî și ne va alua avuțiile. Ci mai bine să puneți tot cîte-o măsură de galbeni, și eu încă voi pune cît voi toți, să umplem cun burdiaș și apoi eu voi meșteșugi de-l voi face de să va părăsi de iubirea avuției". Atuncea s-au bucurat toți boiarii și le-au plăcut sfatul. Și au pus toți galbeni, precum le-au zis vizirul și puind și el au umplut burdiul și mergînd, cu taină l-au îngropat într-un cîmp unde era un măidan frumos între doao dealuri, aproape de pădure. Apoi au zis cătră împăratul: „Cinstite împărate, să ieșim astăzi să ne primblăm la cîmp că iaste
17r primă/vară și locul iaste împodobit cu de tot fealul de flori desfătătoare". Zis-au împăratul : „așa să fie. Ci trimite întîi să întinză corturile și să gătească să prinzim acolo". Deci vizirul bucurîndu-se, au trimis de au întins cortul într-acel măidan unde îngropase galbenii. Și au pus masă deasupra burdiului. Deci eșind împăratul și primblîndu-se, au șezut să prînzuiască. Iară după prînz au început împăratul a să juaca cu viziriu în tavlii. Deci fiind primăvară, cînta păsările, iară vizirul au zis cătră împăratul : „taci împărate, să ascultăm pre aceale pasări că minunate lucruri
17v spun". Împăratul au zis : „dar înțelegi-le tu / vorba"? Vizirul au zis : „înțeleg". „Rogu-te, ce spun". Zis-au vizirul : „Spun un lucru minunat

[11] Ioan Barac, *Viața și perirea lui Iuda Iscarioteanul*, Biblioteca Academiei R.S.R., ms. 3224.

numai mă tem că vor fi minţind. Că aceast fealiu de păsări de multe ori
mint". „Ba, spune-mi ce zic". Zisă vizirul : „Zic că supt masa carea şedem
noi iaste un burdiu cu galbeni". Împăratul au zis : „iani să ne dăm în laturi,
să ne punem să sape, să vedem iaste aşa". Căci, cum auzi de galbeni,
fiind iubitoriu de avuţie, l-au săgetat la inimă lăcomia. Viziriul, ba că vor
fi minţind. Zis-au : „să vedem dar de va fi adevărat". Şi aşa, dînd masa
18r înlaturi, au săpat şi săpînd au aflat galbenii şi luîndu-i s-au întors cu bucu-
rie la palatul său. Iară pre viziriul l-au fă/cut lui tată. Deci, cînd au fost
preste trei zile, au zis către vizir : „Tată, să mergem astăzi să ne primblăm
şi iară să mai mîncăm bucate la cîmp, părindu-i că iară va mai afla galbeni.
Zis-au viziriul : „să meargem !" Iară mergînd, iară au întins cortul între
doao dealuri cu pădure, într-un măidan, şi acolo au prînzit. Iară după
prînz, iară au început a să juca cu tavlile. Într-aceia au început iară
a cînta o buhniţă într-un deal şi alta îi răspundea într-alt deal. Împăratul,
părîndu-i că iarăşi spune de galbeni, au zis : „taci şi ascultă pre aceale
pasări ce zic". Viziriul ascultînd, au început a rîde. Împăratul au zis :
18v „ce rîzi tată şi ce spun/pasările ?". „Lasă, împărate, că rău lucru spun şi
mă tem a-ţi spune". Împăratul au zis : „ba spune-mi". Viziriul au zis :
„are o pasăre un fecior să-l însoare şi alta o fată să o mărite. Şi să toc-
mesc amîndoao să se încruscreaze. Şi cea cu feciorul ceare zeastre 7 cetăţi,
iar cea cu fata făgăduiaşte trei. Cea cu feciorul zice că nu-i va lua fata
de nu-i va da 7. Iară ia zice : aşteaptă că de va mai trăi acest împărat
ani 4 îţi voiu da 7 pre cum poftești tu că în trei ani ce-au împărăţit,
trei cetăţi au pustiit, şi de va mai trăi, patru. Deci, ceale pustii îm(i)
rămîn mie şi atunci îţi voi da precum pohteşti tu". Zis-au împăratul :
19r „dar au aşa să fie acea/sta ? Să se fie pustiit trei cetăţi ? Pentru ce s-au
pustiit, spune-mi !" Răspuns-au viziriul : „aşa e, putearnice împărate,
că s-au pustiit trei" şi i le-au spus şi pre nume, şi s-au pustiit pentru
multe greutăţi de dări că numai avea ce să mai dea. Aceastea auzind
împăratul, îndată s-au contenit de aceia dobitocească lăcomie şi au trimis
ispravnicii săi şi au strîns oamenii iarăşi la cetăţi şi birul le-au ertat şi
ce luase cu sila le-au întors lor. Şi aşa toţi au mulţămit lui Dumnezeu
şi acelui vizir ce i-au scos din gura cea lacomă a împăratului.

II. PENTRU UN NEGUŢĂTORIU

Povestitu-ne-au noao unul din părinţi că mergînd eu în Ascalon
a cerceta pe unii din părinţi, spusu-ne-au noao unul din părinţi de-l chiema
Evsevie, grăind : că un neguţătoriu din cetatea noastră, făcînd înotare
cu corabiia în Afrighia, căzu înecare atita cît pierdu toată avearea lui
şi şi a altora, numai el fu scăpat singur. Iar deacă mearse la casa lui,
apucat fu de ceia ce-l împrumutase şi aruncat fu în temniţă şi luaţi
fură şi argaţii casii lui şi tot ce avu şi nu rămase lui nimic, numai haina
63v ce purta şi el şi muiarea lui. Iar muiarea lui de multă neaveare umbla
prin cetate lucrînd ca să-şi cîştige pîne să mănînce şi ducea şi bărbatului
ei în temniţă. Şi intrînd un boiariu mare odată în temniţă a da milos-
tenie, văzu şi pre aceia muiare cu bărbatul ei mîncînd pîine şi văzind
frumseţile ei, i să răvni inima lui cu rîvnă mare. Că pre adevărat era
foarte frumoasă. Şi trimeasă pre unul din paznici să o chiame. Iar ia
degrabă alergă, gîndind că va să-i dea milostenie. Şi eşind afară o luo

boiariul acela deosebit şi grăi cătră dînsa : „ce vină aveţi de şedeţi într-această temniţă?" Iar ia îi spusă lui toate. Iar el zisă cătră dînsa : „de v-aşi răscumpăra datoria voastră dormi/rea-i cu mine într-această noapte?" 64r
Iar ia, ca pre adevărat frumoasă cu sufletul şi întreagă de minte, zisă cătră dînsul : „auzit-ai domnul mieu pre apostol Pavel grăind că muiarea nu-şi d(o)mneaşte trupul ei, ci bărbatul. Mearge-voi şi voi întreba pre el". Şi mearsă de spusă bărbatului ei cuvintele acelui boiariu necurat. Iar el, plin fiind de înţelepciune şi credinţă cătră muiarea lui, nu fu lacom cu avuţia, din curvie să să slobozească din temniţă. Ci tare suspină şi lăcrămă şi zisă cătră muiarea lui : „Pasă soro şi-i zi acelui boiariu : « Noi jupîne slobozenie ca aciasta pentru curvie nu pohtim nici o auzim, ci avem pe Dumnezeu cel ce-au zis cu prorocul/David : nu vă nădajduireţi 64v
spre domnii nici spre feciorii de oameni, că într-înşii nu e spesenie. Ci pentru căci Dumnezeu, carele şade pre heruvim şi veade în bezdnă, acela va vedea şi pre noi cesti ce şădăm într-această temniţă, şi cu care judecată va şti, ne va izbăvi pre noi, iar tu pasă cu pace !" » Sculîndu-să muiarea, mearse cătră boiariu şi-i zise lui cum fu învăţată de bărbat. Întru acealeaşi zile era încuiat în temniţă un tîlhar şi auzind, băgă seama toate ceale ce era grăite şi făcute de dînşii şi suspinînd a den sineşi grăia : „Iată aceşti în cîtă greutate sînt într-această temniţă şi curăţia lor nu vrură a / o spurca ca să să izbăvească din temniţă. Ci mai vîrtos decît 65r
bogăţia pohtiră curăţia lor şi toate cîte sînt într-această lume le urîră ei ca numai lui D-zeu să fie plăcuţi. Iar eu săracul de mine ce voi să fac, care niciodată în mine n-am cugetat că iaste Dumnezeu ; pentru aceia şi cu ucidere mult voi fi vinovat". Şi-i chiemă cătră dînsul la fereastră unde era închis şi le zisă lor : „să ştiţi că eu sînt tîlhariu şi mult rău şi ucidere am făcut şi ştiu bine că în ce vreame va veni hatmanul scoţîndu-mă din temniţă capul mieu va să-l tae. Şi adecă văzut-am mintea voastră cea întreagă şi mi s-au făcut milă de voi. Ci vă rog după moartea / mea să meargeţi la cutare loc în zidul cetăţii şi să supaţi să 65v
luaţi aur mult şi să aveţi a plăti datoria voastră şi cealealalte trebi ale voastre şi să rugaţi pre Dumnezeu pentru mine, ca şi eu să nemeresc milă de la Dumnezeu în zioa de judecată". Şi preste puţinteale zile veni hatmanul în cetate şi porunci să scoaţă pr-acel tîlhariu din temniţă şi capul lui să-l tae. Iar după o zi, zise muiarea cătră bărbatul ei : „porunceaşte-m(i) domnul mieu să merg unde ne-au spus noao tîlhariul să vedem de ne va fi spus adevărat". Iar el zisă : „pasă". Iar ia luo o sapă, fiind seară, şi mergînd la locul cel spus, / începu a săpa şi află un borcan de 66r
lut plin de galbeni şi cu socoteală îl luo şi cîte puţintel plăti toată datoria lui. Şi să făcea ia de la alţi(i) şi aşa făcu şi să slobozi din temniţă şi din datorie. Şi grăi cel ce ne-au spus noao aceasta : „Iată, căci au păzit aceştia învăţătura lui Dumnezeu, aşa şi Dumnezeu au mărit mila lui asupra lor !"

CÎTEVA MODELE ȘI MOTIVE LITERARE ÎN OPERA LUI DIMITRIE CANTEMIR ȘI IENĂCHIȚĂ VĂCĂRESCU

NEDRET MAMUT

Pionier al poeziei românești, Ienăchiță Văcărescu redactează în decurs de șase ani *Istoria preaputernicilor împărați otomani* [1], care reprezintă o înșirare de biografii ale sultanilor, în total douăzeci și opt, dintre anii 1300—1791. Pentru partea de la 1300—1757 autorul a consultat cronici osmane, bizantine și moderne. Informații valoroase a căpătat de la cronicarii turci cu faimă europeană : Naima, Rașid, Subhî și Enveri [2]. Cunoscîndu-le operele, Văcărescu a manifestat o pasiune statornică pentru istorie, concretizată în acest „excelent memorial" al împăraților otomani, însumînd alături de biografii ale sultanilor și descrierea multor figuri istorice ale vremii, turci, greci, români, diplomați străini, de care a luat cunoștință autorul. Tot ce cuprinde acest memorial al cărturarului român alcătuiește un material util pentru cunoașterea vieții din răsăritul Europei [3].

Pentru a nara cît mai documentat viața marilor sultani otomani, Ienăchiță Văcărescu utilizează în opera sa și alte surse cu autoritate științifică, cum ar fi lucrările istoricilor Nichifor Gregoras, Zonaras, Laonic Chacocondyl, Dimitrie Cantemir și Voltaire.

Partea a doua a lucrării începe cu anul 1757, cînd tînărul Ienăchiță caută refugiu la Constantinopol și acolo, împrietenindu-se cu scriitorul Halil Hamid, secretar al divanului împărătesc, învață gramatica limbii turcești. Poetul se întoarce în țară abia în anul 1767, cînd este chemat de Alexandru Scarlat Ghica-Vodă, care îi încredințează funcția de vistiernic. Această parte, care continuă cu înșirarea unor date interesante atît pentru biografia autorului cît și pentru epoca sa, fiind mult mai dezvoltată decît prima, prin memoriile strict personale ale poetului, continuă, de fapt, pînă în anul 1791; în urma păcii de la Sistov (4 august 1791), „timpurile liniștindu-se", Văcărescu putu să-și reia, după zile de zbucium, traiul de mare boier feudal [4].

Luată în ansamblu, lucrarea este completată de o scurtă prefață în care cronicarul, recurgînd la cuvinte și expresii simple, se străduiește

---

[1] *Istorie a preputernicilor împărați otomani, adunată și alcătuită pe scurt de dumnealui Ienache Văcărescu*, în „Tezaur de monumente istorice pentru români", vol. II, 1863, ed. Al. Papiu Ilarian.

[2] În pagina 245 a lucrării autorul citează următoarele : „Dintre acești istorici, trei mi s-a întîmplat a vede și a citi, pe *Naima*, pe *Rașîd* și pe *Subhî*, iar mai tîrziu pe slăvitul *Enveri*".

[3] De exemplu, descrierea audienței la împăratul Iosif al II-lea are un farmec asemănător celui din memorialul lui N. Milescu, cînd își descrie audiența la împăratul Chinei.

[4] Al. Piru, *Literatura română veche*, București, 1961, p. 530.

să redea (fără mari dificultăţi) unele informaţii despre personalitatea legendară a lui Mahomed.

Activitatea de istorici a lui Dimitrie Cantemir şi Ienăchiţă Văcărescu, ca şi cea literară, evidenţiază imagini artistice uneori simetrice care, nu de puţine ori, contribuie la adîncirea şi completarea reciprocă a unor tablouri biografice cu date legate de destinele marilor împăraţi otomani.

În descrierea evenimentelor istorice care întregesc tabloul epocii în care a domnit sultanul Murad I (1360—15 iunie 1389), surprindem o seamă de elemente ce reliefează talentul literar al scriitorilor români. După terminarea luptelor de la Cossovo (1389), sultanul Murad, însoţit de vizirul său, face o vizită în locurile unde s-au luptat cele două armate. Văzînd că pe cîmpul de luptă zăceau numai tineri, sultanul remarcă faptul că nici unul dintre cei căzuţi nu avea barbă, la care vizirul îi răspunde că cei care au barbă au şi minte şi, desigur, nu ar fi cutezat să se împotrivească armelor nebiruite ale otomanilor. Scena este prezentată într-o formă asemănătoare şi de către D. Cantemir : Sultanul Murad, aflat pe cîmpul de luptă, observă că „între atîţi inamici nu sînt decît juni şi nici un bătrîn". Vizirul, inspirat, se rezumă să răspundă că tinerii sînt întotdeauna fără experienţă, ei ascultînd „numai de focul juneţiei au venit şi au pierit la picioarele măriei tale, pe cînd oamenii în etate sînt de obicei mai prudenţi şi nu se opun invincibilelor armate otomane [5]. Tabloul slăveşte eroismul tinerilor care s-au jertfit pentru neatîrnarea ţării lor, iar impulsul scriitorilor de a sublinia tocmai acest amănunt este determinat de înaltul lor scop patriotic, compasiunea pentru acei tineri căzuţi relevînd indirect bogatele resurse morale şi sufleteşti ale cărturarilor români.

Harul literar al lui Ienăchiţă Văcărescu contribuie la caracterizarea personajelor sale, suscitînd interes acele semne prevestitoare cu care sultanii apar supuşi unui destin prin care se face cunoscută puterea şi voinţa lui Alah. Între ele e de notat *motivul visului*. Nelipsit din basme sau din poemele populare, motivul cunoaşte exprimări artistice colorate maiestuos cu elemente poetice foarte variate. Din visele sultanilor se pot reţine cîteva momente pline de fantezie şi înţeles simbolic ; fiecare incident legat de vis asociază moravuri şi datini transfigurate pe plan poetic. Iată, parţial, cîteva din visele marilor demnitari otomani. Murad I, aflîndu-se pe cîmpul de luptă, îi destăinuieşte vizirului său că în visul avut el trebuia să fie lovit acum de o mînă de vrăjmaş, dar nu termină bine de povestit visul, că un soldat ascuns printre trupurile ce zăceau nemişcate, se repede la sultan şi îl loveşte cu un cuţit, iar peste două ore sultanul îşi şi dă sufletul. Faptul este subliniat, nu prin comentarii prea multe, şi de către D. Cantemir. Numai că aci apare în plus numele celui care a avut curajul să înfigă pumnalul în marele împărat, şi anume „Miloš Colibovič, servitorul principelui Lazăr".

În cronicile turceşti imaginea visului sultanului Murad lipseşte ; aci este pus în faţa cititorului un tablou veridic al credincioşilor musulmani. Se spune deci că pentru a-i mulţumi lui Alah pentru izbînda avută, Murad Hudavendigâr (împăratul) ieşise pe cîmpul de luptă. În acest

[5] Dimitrie Cantemir, *Istoria Imperiului otoman, creşterea şi descreşterea lui*, ed. Hodosiu, Bucureşti, 1891, p. 89.

timp, cumnatul prințului Lazăr, pe nume Miloș Obilici, îl zărește pe sultan și îl cheamă la el pentru a-i vorbi. Cînd sultanul se apropie de el, acesta îi înfige cuțitul. Aceeași relatare o găsim și la cronicarii Sükrullah și Neșri [6].

La cei doi scriitori români, visul împăratului Murad nu apare prins într-o țesătură artistică complexă, precum în prelucrarea populară a cîntecelor de vitejie din ciclul luptelor de la Cossovo, ale poporului albanez și sîrb, unele cu circulație și la noi.

Într-un cîntec sîrbesc se povestește, de pildă, că împăratul se trezește din somn de două ori de frica visului avut : pe umărul lui drept se așezaseră doi vulturi ; toate stelele cerului căzuseră pe pămînt, iar luna și soarele fuseseră înghițite de apele mărilor. Tălmăcirea visului însemna : sultanul Murad va porni la luptă sub steagul sfînt al lui Mahomed, va cuceri Cossovo, aici însă va pieri și el ca un erou. Iar luna și soarele în zadar vor încălzi pămîntul, căci ce însemnau ele pe pămînt cînd nu mai exista sultanul ?.

În literatura universală, *vulturul* apare adesea ca prevestitor de victorii. Poate fi întîlnit în poemul sumerienilor *Ghilgameș* și, de asemenea, în *Incil* (Testament). Credința că acest animal simbolizează victorii, cuceriri este foarte veche. La greci, încă de pe vremea lui Alexandru Macedon, la romani, pe vremea lui Augustus împărat, precum și la alte popoare a existat o astfel de credință în prevestirea și puterea vulturului. Trezind temere la toate popoarele și în toate timpurile, vulturului i-au fost înălțate temple, venerat fiind ca o pasăre ce prevestea izbînzi, libertate.

În literatura populară turcă imaginea vulturului apare întregită în numeroase simboluri. În mitologie, între păsările și animalele considerate sfinte se numărau, printre altele : *calul, cioara, lebăda, vulturul, barza și vaca.* Dacă aceste animale sau păsări aveau pe cap sau pe una din labe o pată albă, atunci ele erau protejate cu cea mai mare atenție căci aveau puterea de a îndepărta duhul rău și de a-l însănătoși pe cel bolnav [7]. *Căderea stelelor*, sub aspect religios, însemna stingerea vieții omului, pieirea lui, iar dispariția soarelui și a lunii prevestea, de asemenea, sfîrșitul lumii.

Într-un alt cîntec popular sîrb, sultanul visează că soarele și luna căzuseră pe pămînt, stelele în mare și că secaseră toate fîntînile ; tălmăcirea visului : sultanul va pleca în război ; căderea soarelui însemna sfîrșitul vieții sale, căderea stelelor prezicea moartea multor ostași, iar secarea fîntînilor era un semn că multe femei aveau să rămînă văduve [8].

Alături de visele sultanului Murad, în cîntecele albaneze și sîrbe sînt și unele menite să-i prevestească mersul luptelor principelui Lazăr. Numai că aci personajul care este neliniștit de visele avute, pe care i le face cunoscute imediat lui Lazăr, este soția acestuia. Într-o poezie albaneză soția îl trezește speriată pentru a-i povesti visul : spre Cossovo se îndreaptă ciori negre, înfiorătoare, cu capetele albe ; înaintea

[6] Nihad Sami Banarli, *Resimli Türk edebiyati tarihi*, Istanbul, 1971, fascicol 4, p. 290.
[7] Bahaeddin Ogel, *Türk mitolojisi*, Ankara, 1971, p. 34.
[8] Tihomir R. Dordevic, *Iz arbanaskog narodnog prednaja*, „Prilozi proucavanju narodne poezije", L, nr. 2, Belgrad, 1934, p. 188.

lor zboară o mulțime de vulturi, iar printre ei se zărește un balaur ținînd în gură inima lui Lazăr. Interpretarea visului însemna pieirea principelui. Pe de altă parte, de astă dată într-o poezie sîrbă, tot nevasta lui Lazăr visează că cerul s-a împărțit în două, iar stelele au căzut pe pămînt [9]. Fiecare din aceste două poezii populare urma a „prevesti", într-un fel sau altul, războiul care se apropia.

Sînt numeroase mărturii care atestă existența unui cult puternic al soarelui și al lunii la diferite popoare turcice. Altaii, de exemplu, depuneau adesea jurămînt pe soare ; pe vreme de foamete soarele era invocat spre a-și arunca razele binefăcătoare peste ogoare ; tot ei considerau soarele — mama, iar luna — tatăl muritorilor, deși în literatura universală fenomenul apare invers, *luna* fiind de genul feminin, iar *soarele* de genul masculin.

După unele credințe vechi, acești doi aștri aveau și dușmani întruchipați în duhuri rele, care adesea se revoltau, prindeau soarele și luna și le închideau în lumea întunericului. De aici credința că aceasta ar fi cauza eclipselor solare. Pentru a elibera soarele și luna, șamanii se foloseau de cuvinte sacre, țipau lovind în tobe, căzeau în extaz, făceau diferite semne privind la cer și înfruntau astfel duhurile rele care, la rîndul lor, îi eliberau pe cei doi prizonieri [10].

Iacuții credeau că soarele și luna sînt două surori, amîndouă zeițe, iar războinicii purtau desenate pe diferite arme chipul lor [11]. Asemenea credințe, condensate de multe ori în scurte povestiri și legende, se întîlnesc la mai toate popoarele. Astfel, balada românească *Nunta soarelui* prin conținutul ei „dezvoltă o idee și o acțiune care nu are echivalent în folclorul altor popoare ca măiestrie folclorică" [12]. De altfel, se presupune că și pe meleagurile țării noastre ar fi existat cîndva un cult al soarelui [13].

Poeziile populare turcești, menite să redea peste veacuri tabloul epocii în care a trăit sultanul Murad I, cuprind imagini de amănunt referitoare la personalitatea acestui mare împărat ; istoricul se estompează treptat, cedînd loc imaginației și sensibilității populare. Astfel, în multe poezii eroice, sultanul Murad I apare ca un luptător dîrz și un apărător neînfricat al islamului. Credința în Alah este una dintre cele mai semnificative trăsături ale lui. Atunci cînd trebui să-și treacă armata peste mare cu bărcile, temîndu-se probabil de primejdia valurilor, făcu abluțiune și apoi se rugă lui Alah pentru a-i veni în ajutor. Și iată că ruga îi este ascultată și în mijlocul mării apare o cărare prin care trec nevătămați luptătorii săi. Tabloul reflectă semnificația credinței în Alah, în puterea sa, elementul religios este o componentă de bază a modului de expunere al creațiilor populare turcești.

Elementul de prevestire prin semne sau vise implică la Ienăchiță Văcărescu un comentariu și pentru anul 1620, cînd, pe vremea sultanului Osman II, „timp de treizeci de zile, după scăpătatul soarelui, s-a arătat pe cer o

---

[9] Branislav Krstic, *Postanak i razvoi narodnih pesama o Kosovsko boju*, „Treci Kongres folklorista Jugoslavije", Cetinje, 1958, p. 83.

[10] A. Inan, *Tarihte ve bügun şamanism*, Ankara, 1972, p. 36.

[11] A. V. Anohin, *Materjali po şamanstvu u altajţev*, Leningrad, 1924, p. 14.

[12] Gheorghe Vrabie, *Balada populară română*, 1966, p. 174.

[13] V. Pârvan, *Dacia, Civilizațiile străvechi din regiunile carpato-danubiene*, București, 1937, p. 16.

sabie luminoasă dinspre răsărit spre apus" [14]. Deși în lucrare nu se dă nici o lămurire cu privire la semnificația apariției sabiei pe cer, totuși este evident faptul că ea a fost destinată anume pentru a prezice viitoarele cuceriri ale otomanilor, menite să le mărească posesiunile pornind dinspre răsărit spre apus.

Același fenomen apare descris și de către Dimitrie Cantemir, care însă a conturat mai limpede componentele semnului de pe cer, care nu se mai văzuse pînă atunci niciodată : „în anul 1029 (1620) la al 28-lea ale lunii rebbiul evel (martie n. n.) pe cer s-a arătat o sabie curbată, de cinci ori mai lungă decît o lance și lată de trei picioare. Se întindea de la Răsărit spre Apus. S-a văzut o lună de zile, întotdeauna după apusul soarelui, strălucind foarte luminos. Astrologii au spus că fenomenul e un semn al victoriei imperiului otomanilor" [15].

În esență prezicerea fenomenului e aceeași, diferă doar coeficientul estetic în schițarea literară a descrierii. De obicei, la Dimitrie Cantemir țesătura descrierilor este mult mai complexă, de exemplu atunci cînd zugrăvește tabloul circumciziei (sunnet) celor trei fii ai lui Soliman (Suliman) : Mustafa, Muhammed și Selim, recurge la amănunte riguroase care, desigur, completează tabloul : „la masa de lîngă împărat stă muftiul, a doua masă este rezervată pentru viziri, a treia pentru pași, a patra masă era ocupată cu ulema sau învățați în legi. Ceilalți, civili și militari, au luat loc la mese după rang. O masă separată a fost pregătită pentru ambasadorii străini" [16]. Pe linia evocării acestor obiceiuri Dimitrie Cantemir a cumulat și concentrat tot ce era major și semnificativ.

În istorisirea evenimentelor legate de domnia sultanului Murad I, Dimitrie Cantemir și Ienăchiță Văcărescu descriu unele obiceiuri, de asemenea și visul împăratului, potrivit astfel încît configurația artistică a motivului devine, în felul ei, strălucitoare. Ambii scriitori adaugă motivului cîteva episoade pline de interes. Motivul a fost dezvoltat și de către cronicarii turci Așîkpașazade și Nești, de astă dată în jurul sultanului Osman Gazi. Curios este faptul că visul acestui împărat nu a fost consemnat și în operele celor doi cronicari români. Întrucît visul suveranului Osman este de o importanță deosebită pentru a cunoaște și alte forme artistice de transmitere a imaginației populare, considerăm semnificativ a-l reda așa cum apare el la cei doi cronicari turci. Așîkpașazade are un capitol întreg dedicat anume visului pe care l-a avut sultanul Osman Gazi, cui i-a povestit visul și cum a fost el tălmăcit. După ce Osman Gazi s-a rugat, a plîns un timp oarecare, apoi l-a cuprins somnul și s-a culcat. A visat că din pieptul unui șeih [17] a răsărit o lună care a venit și a intrat în pieptul său. Cînd luna i-a pătruns în piept, a crescut deîndată un copac a cărui umbră acoperea lumea întreagă. Sub umbra copacului se aflau munți din ale căror poale se revărsau izvoare cu ape limpezi. Unii oameni se îndeletniceau cu udatul grădinilor, alții făceau să curgă cișmele, iar alții își astîmpărau setea bînd apă de la aceste izvoare. Dimineața sultanul povesti visul ciudat șeihului, la care acesta îi dă următorul răspuns : „Fiule Osman !

---

[14] Ienăchiță Văcărescu, *op. cit.*, p. 296.
[15] Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, p. 362.
[16] Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, p. 283.
[17] Este vorba de șeihul Edebali, viitorul socru al sultanului Osman.

Fie ca împărăţia ta să fie binecuvîntată ! Iar fiica mea Malhun (Malhatun n. n.) ţi-a fost hărăzită ţie !" Şi i-a cununat numaidecît [18].

La Neşri visul apare în aceeaşi sferă de prevestire a viitoarelor cuceriri ale sultanului. Tălmăcirea lui apare redată astfel : „Ia Osman, îţi dau o veste bună ! Ţie şi fiilor tăi, preaînaltul Alah a dăruit împărăţie şi toată lumea va fi sub ocrotirea umbrei fiilor tăi ! Iar fiică-mea, Malhatun, ţi-a fost binecuvîntată !" [19].

Motivul tradiţional al visului apare şi la cei doi scriitori români într-un chip propriu, dar prevestind la fel victorie şi mărire otomanilor. În portretele ce se fac sultanilor, elementele prevestitoare surprind cu meticulozitate trăsăturile psihologice ale personajelor ; o astfel de prezentare a fost creionată şi de către Nicolae Bălcescu [20] în jurul „desfrînatului sultan Murad III". Superstiţios din fire, împăratul ascultă visul ciudat al comisului său favorit, pe care îl interpretă ca semn al morţii sale. După tălmăcirea visului, porunci să fie jertfite „patru oi negre, opt pestriţe şi patru oi albe" ; inima sa însă continua să fie stăpînită de visul comisului şi iată că numai după o zi, el, marele împărat, îşi dădu sufletul.

Credinţa în puterea înfăptuitoare a visului este universală. Motivul este inclus şi în balada *Meşterului Manole*. Cu simţ artistic bardul român arată zbuciumul sufletesc al meşterului ; atunci cînd *visează* în ce stă taina dărîmării mănăstirii, aude chiar o voce prin somn, care-i spune :

Geaba vă căzniţi,
Şi vă mai trudiţi,
Că nu isprăviţi
Pînă n-aţi zidi
D-un cap de femeie,
Mai bine să-mi pieie,
Decît voi voinici
Cît zidiţi aici ;
Pînă n-aţi zidi
Sau de-o surioară
Sau de-o verişoară
Sau de-o soţioară ... [21]

În linia tradiţiei folclorice generale, şi aici, în literatura istoriografică turcă, şi mai ales în versiunile propuse de cei doi scriitori români, semnele de prevestire indică momente cînd duhurile nefaste cer o jertfă sau pricinuiesc necazuri oamenilor, căci, aşa cum se specifică în credinţa populară, ele sînt mai puternice decît omul şi orice împotrivire este zadarnică.

O vie dispută a suscitat printre specialişti şi *motivul omorîrii unui suveran de către un om simplu*, motiv de care s-a servit atît actul imaginativ cît şi cel de cercetare ştiinţifică.

Astfel, pieirea suveranului duşman este considerată punctul culminant al cîntecelor din ciclul luptelor de la Cossovo, cîntece aparţinînd sîrbilor, croaţilor, bulgarilor şi macedonenilor. Se crede că modelul acestui motiv a fost furnizat de evenimentul istoric petrecut la 15 iunie 1389, în ziua cînd au avut loc luptele dintre sîrbi şi turci pe cîmpia de la Cossovo şi cînd viteazul sîrb Miloş Kobilici l-a rănit mortal pe sultanul Murad I [22].

Iar dacă această ipoteză trimite, cum este şi firesc, la acest eveniment, considerat nu ca un motiv particular sau secundar, atunci el a influ-

[18] Aşîkpaşazade, *Die altosmanische Chronik des Aşikpasazade* ; ed. Fr. Giese, Leipzig, 1929, p. 130.

[19] Mehmet Neşri, *Gihannuma*, Band II (ed. Franz Taeschner), Leipzig, 1955, p. 114.

[20] Nicolae Bălcescu, *Românii sub Mihai-Voievod Viteazul*, Bucureşti, 1960, p. 49. O analiză specială, în lumină comparatistă, merită utilizarea motivului visului de către M. Eminescu, analiză care nu constituie obiectul studiului de faţă.

[21] Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, p. 87.

[22] V. F. Miller, *Ocerki ruskoi i slavjanskoi literaturi*, tom II, Moskwa, 1960, p. 60.

enţat şi bîlinele ruseşti care au ca subiect principal omorîrea unui suveran de către un erou, precum sînt bîlinele *Mihail Danilovici*, *Ilya şi Kalin*, *Ermak şi Kalin* etc. Pentru a înţelege mecanismul intern de construcţie al acestor opere populare care au ca subiect un eveniment istoric, ne confruntăm cu problema raportului dintre informaţie şi creaţie, faptul istoric (informaţia) fiind depăşit în cadrul creaţiei prin semnificaţii şi interpretări imaginative.

Revenind la opera lui I. Văcărescu despre *Istoria împăraţilor otomani*, desigur că aci criteriul strict istoric nu a fost depăşit deloc prin implicarea directă a sensibilităţii autorului. Alături de predispoziţia cărturarului român pentru faptele istorice remarcăm în unele pagini ale operei sale şi elemente literare, precum tablourile ce evocă obiceiuri ale trecutului sau cele în care, referindu-se la unii sultani, autorul prezintă momente care-i evocă nu ca luptători şi cotropitori, ci preocupaţi de diverse alte treburi etc. De exemplu, cînd se referă la domnia sultanului Mahmud II (Fatih), schiţează în linii mari incursiunile acestuia, accentuînd în mod deosebit dorinţa lui de a clădi cetăţi, geamii, medrese, seraiuri. Astfel, spune I. Văcărescu, „în patruzeci de zile oamenii lui au ridicat o cetate cu cinci turnuri, făcu şi alta în dreptul acestuia în Asia, apoi a întemeiat un mare sarai pe care l-a numit Gihannima" etc. De notat vigoarea cu care autorul apreciază aici nu autoritatea politică a sultanului otoman, ci meritele pe care le-a avut în dezvoltarea legislaţiei, ştiinţei şi artei. De fapt, se şi spune că pe vremea sa „societatea otomană poate fi privită şi sub raportul dezvoltării diferitelor ramuri ale ştiinţei, artei şi arhitecturii" [23].

Dimitrie Cantemir, în schimb, redă faptul istoric în cele mai mici amănunte, motivele literare conferind împlinire operei sale. Impresionează talentul scriitorului, care, cunoscător profund al tuturor obiceiurilor turceşti, acordă atenţie mărită sensurilor pe care le capătă diferite motive tradiţionale intrate în circuitul universal.

Un obicei descris foarte sumar este cel al *trimiterii darurilor de către sultani boierilor români*. Se face menţiunea că după ce „boierii închină Ţara Românească fără război sultanilor", aceştia le fac mare cinste trimiţîndu-le daruri împărăteşti : cucă, hlamidă împărătească, sangiac, tuiuri, cai, mecterhane împărăteşti etc. Tuiurile serveau ca semne distinctive acordate pentru merite speciale marilor dregători militari otomani. Sultanii aveau pînă la şapte-nouă tuiuri, marii viziri cinci, beilerbeii de seamă trei. Tuiuri erau trimise ca semne de mare cinste şi acelora care arătau loialitate şi supunere faţă de otomani. Dimitrie Cantemir arată că „Ieremia Movilă, principele Moldovei, gustase mai întîi această onoare", mai tîrziu el (D. Cantemir) primeşte trei tuiuri, iar după cum consemnează Ienăchiţă Văcărescu, primise şi el în dar două tuiuri. Sultanul Mehmed IV trimisese un tui şi un sangiac hatmanului Dorosieski, care venise şi se închinase la prea mărita poartă.

Ne-a reţinut atenţia importanţa acordată de autori consiliilor de război la care iau parte marii demnitari otomani. Ienăchiţă Văcărescu găseşte că ele au fost, în viaţa politică a ţării, interesante şi necesare pentru desfăşurarea istoriei otomane. Faptele desfrînate ale împăraţilor

[23] Mustafa Ali Mehmed, *Istoria turcilor*, Bucureşti, 1976, p. 172.

erau judecate de către un sfat format din ulemale, viziri, rigiali (învăţaţi) şi ieniceri care, ţinînd seama de gravitatea celor săvîrşite, de consecinţele lor, îi ridicau din taht (tron) sau chiar îi condamnau la moarte. Astfel s-a întîmplat cu sultanul Ibrahim; învinuit de numeroase fapte netrebnice, de desfrîu şi crime, este omorît printr-un hatişerif semnat chiar de către feciorul său.

Descrierea sfatului de război împotriva Persiei, care este convocat de Mahmud I, poate constitui un aspect original al lucrării lui Ienăchiţă Văcărescu. Acordînd o atenţie centrală tocmai acestui tablou al adunării, autorul a pus foarte bine în lumină unul din obiceiurile politice otomane: asistăm mai întîi la „gîlceava" care începe între conducătorii imperiului: sentinţe, condamnări, prigoniri etc.; apoi cu mult sînge rece se emite acel *fetva* care declară războiul.

Asupra caracterului literar al acestei opere a lui Ienăchiţă Văcărescu şi mai ales asupra unora din sursele ei nu ne putem pronunţa fără a ne opri şi asupra celor cîteva versuri (numite „stih") pe care autorul le înscrie, în număr de 25, în partea întîi a lucrării şi de 3 în cea de-a doua, drept epilog domniei fiecărui sultan. Deşi dominate de monotonie şi erori, versurile ne relevă întrucîtva şi aptitudinile literare ale autorului. Îndemnul pentru introducerea lor credem a-i fi venit din cronica lui Enveri, pe care îl citează în lucrare cu mare stimă. Modul de prezentare a stihurilor este foarte simplu, ele urmînd în general după ce Văcărescu evocă cu exactitate materialul istoric al anilor cît au domnit sultanii şi utilizînd cuvinte care să slujească întocmai caracterizarea sultanului. Aceleaşi caracterizări, dar nu în formă de vers, ci în proză, într-o formă mult mai complexă şi dezvoltată sînt încercate şi de către Dimitrie Cantemir. De exemplu, Ienăchiţă Văcărescu îl caracterizează pe sultanul Soliman astfel:

Şi Soliman împodobi numele împărăţiei
Şi armelor ţării dînd, încă şi vitejiei.
Africa şi Persia
Europa şi Asia
Cu slavă îl privesc.

Acelaşi sultan este prezentat de Dimitrie Cantemir astfel: „soldat brav, perseverent, invincibil, generos; îşi imagina că nu se teme de nimic".

Dar, deşi portretele sînt creionate adesea cu claritate şi concizie, cu simţ al observaţiei istorice şi caracterologice, totuşi se cuvine să relevăm şi elementul străin uzitat de autor în opera sa; încărcarea, uneori copleşitoare, a paginilor cu cuvinte turceşti, greceşti, italieneşti, fără îndoială că îngreunează descifrarea anumitor fragmente ale operei, conferindu-le, în acelaşi timp, şi un anume pitoresc şi autenticism. Dacă avem în vedere şi faptul că multe din ele nu au corespondent în limba română, atunci vom înţelege desigur care a fost greutatea de creaţie a autorului.

Cuvintele turceşti ţinînd de domeniul militar: *Sangiak şerif* (Sfîntul steag), *serasker* (Ministru de război în armata otomană), *zapt* (cotropire), *ordî* (armată), *iuruş* (înaintare); de cel al instrucţiei: *tevarih* (cronică), *ulema* (dascăl), *rigial* (învăţat), *reizulkitab* (secretar), *tergiman* (traducător); al justiţiei: *mahkeme* (judecată), *kadi* (judecător=cadiu), *divan*, *nizam* (ordin) etc., alături de cele greceşti, complică înţelesul textului, cu atît mai mult cu cît note care să ne informeze despre sensul lor nu au fost date.

După cum se ştie, din propriile-i mărturii, cronicarul a cunoscut mai multe limbi, abundenţa cuvintelor străine confirmînd din nou aceasta, dar întunecînd unele pagini. Trebuie ţinut seama, în reliefarea acestor fapte, că mai toţi cronicarii recurg adesea la împrumuturi străine sau la arhaisme pentru a reda coloritul veacului pe care îl evocă, însă, de regulă, cantitatea lor este redusă şi în multe cazuri ele sînt explicate. Note şi explicaţii asupra cuvintelor şi expresiilor străine apar şi la Dimitrie Cantemir. În opera sa peste două mii de cuvinte sînt explicate pînă la cele mai mici amănunte. Dar la Văcărescu, dincolo de acest aspect ce ţine de factorul cărturăresc şi care nu depăşeşte demersul strict istoric şi oarecum literar al operei sale, se cuvine subliniat mai ales meritul ce-i revine în elaborarea acestei lucrări valoroase care pune în circulaţie şi interesante motive şi modele literare, menite să îmbogăţească patrimoniul literaturii române cu motive universale. Cîteva din ele am încercat a le aminti mai sus, relevînd, indirect, şi contribuţia celor doi scriitori români la cunoaşterea lumii orientale, a neamurilor turcice, nu numai pentru noi, ci şi, lucru deosebit de important, pentru ele însele.

CLASICISM ȘI TENDINȚE CLASICE ÎN LITERATURA ROMÂNĂ
TRADUCERILE ȘI SEMNIFICAȚIA LOR
(1750—1830)

DIM. PĂCURARIU

Multe traduceri efectuate în această epocă sînt, evident, cărți religioase necesare cultului în biserici : *Evanghelii*, *Psaltirea*, *Apostolul*, *Molitvenic*, *Ceaslov*, *Catavasier*, *Triod*, *Penticostar*, *Octoih*, *Omilii* ș. a. Dar, alături de acestea, există un mare număr de traduceri din cărți laice, aparținînd literaturii universale, traduceri tipărite sau circulînd în copii manuscrise și care, pe măsură ce înaintăm către sfîrșitul veacului luminilor și începutul veacului următor, vădesc o deschidere tot mai largă spre marea literatură a Europei, începînd cu epoca antichității greco-romane și terminînd cu cea contemporană efectuării traducerilor. Preferințele merg, răspunzînd formației și gustului traducătorilor, tendințelor și gustului epocii, către scriitori și opere clasice sau predominant clasice, cu motive, frecvent, din istoria sau mitologia greco-latină, cu finalitate de obicei moralizatoare, cu atmosferă, foarte adesea, idilică, în cadrul pastoral, ori numai galantă, în spiritul codului monden al unei aristocrații de curte blazate și rafinate. O atare literatură era pe placul boierimii (clasa socială, în Principate, care avea acces mai lesne la cultură, într-o epocă în care învățămîntul de nivel mediu și superior era un mare lux), trăind la țară sau în preajma curții domnești și interesată a citi cărți care idealizau viața cîmpenească sau evocau moravuri galante. Alte traduceri aparțin literaturii, în fond, tot clasice, de orientare însă iluministă, în gustul intelectualității din straturile mijlocii și de jos și al unei părți din boierime animată de idei înnoitoare.

Nu e întîmplător, deci, că scriitorul străin cel mai citit în această epocă e Fénelon, cu al său *Télémaque*, tradus, nu se știe de cine, încă de la 1772 și circulînd în copii manuscrise, tipărit apoi, la 1818, în traducerea lui Petru Maior și la 1831, în aceea a lui Grigore Pleșoianu. Scriitor clasic, solicitat să arbitreze în cearta dintre antici și moderni, Fénelon, se știe, a apărat și susținut pe antici. Subiectul din *Télémaque*, continuînd pe cel al epopeilor homerice, sensul moral (scrisă în timpul cînd Fénelon era preceptorul ducelui de Bourgogne, nepotul lui Ludovic al XIV-lea, cartea avea menirea de a sădi și a cultiva la elevul său de stirpe regească înalte calități morale și aptitudini de conducător înțelept), cu accente ușor antidespotice, ușor galante, explică interesul enorm manifestat în epocă pentru acest roman mitologic, agrementat cu filozofia morală și politică din epoca — de declin — a „regelui-soare" și scris cu o limpezime și armonie în stil și com-

Rev. ist. teorie lit., tom 27, nr. 3, p. 355—367, București, 1978.

poziție demnă de aceeași epocă. A contribuit, fără îndoială, la răspîndirea largă în țările române a operei lui Fénelon, și învățămîntul, profesorii francezi din școlile publice, dar și din casele boierești. *Télémaque* era, în concepția acestor dascăli, carte de căpătîi pentru sistemul lor pedagogic, menită a forma la elevi gustul literar, stilul pentru exprimarea în scris, deprinderi morale și norme de comportare în societate. Un asemenea dascăl a fost Victor Cuénim, fost ofițer în armata lui Napoleon, care a deschis, în 1828, un pension lîngă Iași. Despre pensionul lui Cuénim au lăsat evocări doi dintre foștii săi elevi, Alecsandri și Kogălniceanu. În centrul programului școlii se afla *Télémaque*, din care elevii memorau părți întregi. Această influență tiranică a cărții lui Fénelon a durat mai multe decenii, de la sfîrșitul veacului luminilor, pînă spre mijlocul veacului următor. Guliță, odrasla Chiriței din comedia lui Alecsandri, a cărei acțiune se petrece după 1848, învață limba franceză cu Musiu Șarlă pe baza aceleiași cărți.

Foarte tradus (de Samuil Micu, C. Conachi, Ioan Barac, Gr. Pleșoianu, Simion Marcovici ș. a.) și citit în epocă era Marmontel. Ideile sale estetice, cu ușoare tendințe de emancipare de sub auspiciile doctrinei lui Boileau, dar rămase, în esență, tributare legislatorului Parnasului francez, stau la baza studiului literaturii în Academiile grecești din București și Iași [1]. Povestirile morale ale lui Marmontel (*Contes moraux*, 1761), cu predilecție pentru subiecte din antichitatea greco-romană, pentru idilismul pastoral, sînt traduse încă de la 1782 (*Trepiedul Elenei*, în tălmăcirea, nepăstrată însă, a lui S. Micu [2]). De asemenea, romanul *Bélisaire* (1767), și el, în fond, o amplă povestire morală, făcînd apologia marilor virtuți ale eroului principal, reputatul general al imperiului roman de răsărit (modestie, onestitate, fermitate de caracter) și dezbătînd, în spirit iluminist, calitățile și îndatoririle monarhului ideal. Romanul a cunoscut o largă răspîndire în Europa timpului, citit deopotrivă în cercuri aristocratice cu tendințe iluministe, ca și în straturi mijlocii sau de jos. El e tradus de Samuil Micu (1782), C. Conachi, precum și, în aceeași epocă, de un anonim, traduceri pierdute, cu excepția ultimei, păstrată în manuscris. Cele dintîi versiuni românești tipărite vin însă tîrziu, după 1840, și aparțin lui Theodor C. Codrescu (fragmente publicate în „Foaie pentru minte...", 1843), Simion Marcovici, care publică traducerea în volum (*Velizarie, scriere morală*, București, 1843) și Alexandrina Magheru (fragmente în „Curierul românesc", 1844) [3].

Nu mai puțin interes a suscitat în epocă Florian, cu povestirile, romanele și piesele sale pastorale, care continuau, în fapt, tradiția lui Marmontel. Ele sînt traduse începînd de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și traducerea lui continuă, într-un ritm sporit, pînă către mijlocul veacului următor. *Numa Pompiliu*, roman pastoral, cu subiect din istoria romanilor, e tradus

---

[1] Vezi Ariadna Camariano-Cioran, *Academiile domnești din București și Iași*, București, 1971.

[2] Alte traduceri din povestirile morale ale lui Marmontel: *Alcibiade*, tr. C. Conachi, nepăstrată; *Loreli*, tr. de Ioan Barac (netipărită); *Aneta și Luben*, tr. tipărită (1829) de Gr. Pleșoianu; *Pirostia Elenei*, tr. C. Negruzzi, 1824 (ms.) și M. Mavrodi, 1838 (tipărită); *Adelaida sau păstorița alpicească*, tr. I. Teodorovici, tip. 1836; *Lădița sau Istoria Hortensi*, tr. P. Nenișor, 1841, tip., ș.a.

[3] Vezi D. Popovici, *Studii literare*, I. *Literatura română în epoca „Luminilor"* [Cluj], 1972, p. 104.

la 1796 de poetul I. Cantacuzino *(Numa Pompilie, al doilea crai al Râmului)*, răspîndit în copii manuscrise și cu un an înainte (1795), dar tipărit abia în 1820, de Al. Beldiman *(Istoria lui Numa Pompilie)*. În prefața versiunii din 1820, traducătorul subliniază sensul educativ al romanului, avînd în vedere, probabil, nu atît caracterul propriu-zis moral, care e anemic și se vede greu, cît mai curînd faptul că se evocă — fie și fantezist — personaje cunoscute (Romulus, Numa Pompiliu, Tatius) din epoca de început a istoriei strămoșilor romani. „Istoria aceasta", își previne cititorii Al. Beldiman, „am aflat-o vrednică de cetire și plină de învățături ithicești de care patrioții mei pot a să folosi". Din Florian se mai traduc : micul roman, tot pastoral, *Galateia*, tradus de C. Stamati, în două rînduri (1808, după o versiune grecească — *Galatia. Tragodia păstorească a domnului Floriianu* — și 1813, din franceză — *Galatia, fapta domnului Floriian)*, ambele versiuni păstrate în manuscris [4]. Pe marginea manuscrisului celei de-a doua traduceri, Stamati a însemnat versuri proprii, scrise sub impresia vădită a scrierii lui Florian, în stilul însă al poeziei românești din epocă (Ioan Cantacuzino, C. Conachi etc.) :

„Aceasta este o carte care prin dulci cuvinte
Potere ce va să zică a amorului cuprinde,
Căruie s-au aflat și auetorului ei supus
Cu prieteșug statornic fără cel mai mic prepus ..." [5]
ș.a.m.d.

Alte scrieri traduse din Florian : *Martil și Chloe*, cunoscuta idilă, dramatizată după Gessner, tradusă și reprezentată de Asachi în 1816, cu ocazia primului spectacol de teatru în limba română organizat la Iași ; *Istoria lui Sofronin și a Haritei cei frumoase* [...], inspirată de antichitatea greacă, cu sfîrșit ca de pastorală, tradusă în versuri și tipărită de V. Aaron, la 1821, însoțită de o prefață și de amănunțite note istorice și filologice ale traducătorului ; nuvelă tradusă anterior și publicată, la 1797, și de Iordache Slătineanu. Șirul traducerilor din Florian continuă după 1830, între traducători înscriindu-se scriitori cunoscuți ca Gr. Alexandrescu, precum și nume obscure (Const. Strat, I. Crețeanu, D. Bobescu, I. Florescu) [6]. Kogălniceanu, în spumoasa sa nuvelă *Iluzii pierdute*, ne spune, amuzîndu-se retrospectiv, cît de mare a fost influența lui *Télémaque* și a pastoralelor lui Florian, asupra sa și a colegilor săi din pensionul Cuénim, în preajma anului 1830 : „O ! era o poziție cu totul florenească, căci după *Telemah*, cartea cea mai plăcută pentru noi era Florian. Păstorii lui îmbrăcați în straie de mătasă, cu peruci cu pudră, purtînd iarna și vara cununi de *rosae centifolia*, vorbind într-o limbă mai corectă decît a filologilor noștri, păstorițele lui cu rochie de gază și de blondă, cu ciuboțele de prunelă, cu noduri de cordele cumpărate de la Miculi de pe atunce, povățuind niște miei cu o lînă mai delicată decît matasa, carii mîncau numai livand, rosmarin și se adăpa numai cu apă de rose și de *mille fleurs*, îmi părea oamenii cei mai fericiți din lume. Dacă n-așĭ fi fost amorezul Nicetei, aș fi dat tot în lume ca să fiu Nemorin, amorezul Estelii. Atîta iubeam pe Florian, acest adevărat poet al naturii, încît la un Sfîntul Vasilie, cînd tată-meu mă întrebă ce daruri vroiam să-mi

[4] Vezi comentarea traducerii lui C. Stamati, în G. Călinescu, *Scriitori străini*, București, 1967, p. 433.

[5] Constantin Stamati, *Muza românească* [...], ediție de Ion și Rodica Rotaru, București, 1967, p. XXI.

[6] Vezi G. Călinescu, *op. cit.*, p. 432, 437—438.

cumpere, îi răspunsei cu un aer pedant, ca cînd aș fi fost docent în vro universitate : Les œuvres complètes de M. de Florian, mon père !" [7].

Pastorala cunoaște, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, o largă răspîndire, cu deosebire în rîndul marii aristocrații și la curțile unor monarhi europeni. Ea e considerată, după 1780, „ultima noutate a modei" [8], în așa fel, încît, un Bernardin de Saint-Pierre își prezintă capodopera sa, *Paul et Virginie*, la apariție în 1787, drept „une petite pastorale", ceea ce nu era departe de adevăr [9]. Foarte interesat de a cunoaște bine această specie, regele Poloniei cerea lectorului său, la 1781, să-i procure tot ce va putea găsi în materie de literatură pastorală [10]. În acest timp, regina Franței, Maria Antoaneta, punea să i se construiască, în parcul de la Versailles, celebrul *Cătun al reginei* (Le hameau de la reine), în care casa suveranei, înconjurată de alte căsuțe acoperite cu paie, între copaci stufoși, la marginea unui lac, cu busturi și statui în apropiere reprezentînd personaje și scene ale mitologiei clasice grecești, erau de natură a sugera frumusețea vieții cîmpenești în sensul preconizat de literatura pastorală.

Florian este un reprezentant tipic, în epocă, al acestei literaturi cu păstori și, în același timp, un novator. În 1787, el publica un eseu *(Essai sur la pastorale)*, în care, exprimîndu-și prețuirea față de predecesori (Teocrit, Bion, Moschos și „mai ales" Vergiliu, Petrarca, Sannazaro, Guarini, Tasso, Montemajor, d'Urfé ș. a.) și delimitîndu-se totodată de ei, încerca să formuleze unele noi principii speciei, în intenția de a o revitaliza. Pastorala, observă Florian, pare a fi o literatură îmbătrînită. I se reproșează de a fi *rece* și *plicticoasă*. Evident, această opinie nu vizează eglogele lui Teocrit și Vergiliu, ci pastorala contemporană. „Dès que l'on annonce un ouvrage dont les héros sont des bergers", afirmă autorul eseului, „il semble que ce nom seul donne envie de dormir" [11]. Egloga, afirmă în continuare autorul eseului, seamănă cu prima scenă a unei comedii, cînd nu știm încă nimic despre personaje și despre conflictul piesei, e plicticoasă. O carte de egloge este o culegere de asemenea introduceri. În teatru s-ar putea realiza o pastorală interesantă, dacă natura creației dramatice, unde „les passions extrêmes font seules de l'effet" și unde „on n'émeut que par des explosions violentes, on ne touche qu'en frappant fort" [12], n-ar fi incompatibilă cu specificul idilei în care „tout est doux et calme" [13]. La fel se petrec lucrurile și în cazul poemului pastoral, unde măsura, rima, precum și o anume „abundență" pe care poezia, de regulă, o presupune, fac dificilă înlăturarea plictiselii. Numai în roman, specie mai complexă, îmbinînd toate genurile și virtuțile acestora, pastorala mai poate fi realizată plenar. Un exemplu strălucit, în această privință, îl oferă romanul *Dafnis și Chloe* de Longos, model de compoziție sobră și armonioasă, de grație și naivitate, de descrieri a unor peisaje cîmpenești pline de poezie, și care a plăcut totdeauna mai mult decît Teocrit și Guarini. El ar plăcea poate și

[7] Mihail Kogălniceanu, *Opere*, I, București, 1974, p. 61.

[8] Jean Fabre, *Lumières et romantisme*, Paris, 1963, p. 185.

[9] Vezi *ibidem*, studiul *Paul et Virginie, pastorale*, o demonstrație documentată și convingătoare în acest sens.

[10] *Ibidem*, p. 167—168.

[11] Florian, *Œuvres*, Collection des grands classiques français et étrangers, Paris, f.a., p. 363.

[12] *Ibidem*, p. 364.

[13] *Ibidem*, p. 366.

mai mult fără cîteva imagini „prea libere" (aluzie la unele scene erotice de-o ingenuitate cam frustă) care trebuie evitate în opere de acest fel. Pentru că, precizează Florian, „il faut que l'amour des pasteurs soit aussi pur que le cristal de leurs fontaines ; et comme le premier attrait de la plus belle des bergères consiste dans sa pudeur, de même le principal charme d'une pastorale doit être d'inspirer la vertu" [14].

Cît privește stilul, el trebuie să fie *simplu*, *naiv* și *nobil*. „Vous avez à peindre un berger malheureux, assis à l'hombre d'un sycomore [...] Vous choisissez les mots le plus simples, les plus clairs, les plus expressifs..." [15], recomandă eseistul. Prolixitatea, lungimea, defecte „teribile" în orice operă, sînt și mai greu de suportat în pastorală. Ele sînt principala cauză că romane pastorale scrise de Sannazaro, Montemajor, Cervantes, d'Urfé (romanul acestuia, *Astreia*, are zece volume !) ș. a., celebre la timpul lor, au fost acoperite de uitare. De aceea, scriind *Galateia* după romanul, cu același titlu, de Cervantes, Florian a realizat o scriere de dimensiuni foarte reduse în comparație cu modelul : un mic roman (aproape o nuvelă) în patru cărți (părți), ca și romanul lui Longos și avînd cam aceeași întindere. La fel, de astă dată șase cărți, e și *Estella*, altă operă a lui Florian de notorietate în epocă. Piesele de teatru florianești sînt, de asemenea, scurte.

Cum se vede, principiile lui Florian nu ies din făgașul esteticii clasice. Unele tendințe de emancipare se simt în paragraful final. Aici, eseistul nu mai recomandă niște principii considerate indispensabile literaturii pastorale, ci se confesează, insistînd asupra unei caracteristici a operei sale cu păstori : *scena* sau cadrul e totdeauna, ni se precizează, provincia natală a scriitorului, spre care-l mînă amintirea copilăriei, a părinților. „Il est doux de parler de sa patrie", conclude patetic Florian, „de se rappeller les lieux où l'on a passé ses premiers ans, où l'on a senti ses premières émotions ! Le nom seul de ces lieux a un charme secret pour notre âme : elle semble se rajeunir en pensant à ce temps heureux de l'enfance, où les plaisirs sont vifs, les chagrins si courtes, les jouissance si purs" [16]. Această idee, mai mult sugerată decît rostită, mai mult dedusă din opera scriitorului, este elementul cu adevărat nou al lui Florian privind pastorala. În acest sens și-a scris el pastoralele, al căror cadru evocă, se știe, în locul decorului tradițional și convențional (vechea Arcadie, regiunea rîului Tago etc.) peisaje din Ceveni, regiunea de origine a scriitorului [17]. Dincolo de aceste ușoare derogări de la estetica tradițională, menite a reîntineri vechea idilă pastorală, concepția lui Florian rămîne, în esență, fidelă teoriilor clasice.

Sub influența acestui curent european, pastorala e tradusă masiv la noi. Alături de Florian, e tradus, ca autor de idile evocînd scene din epoci îndepărtate, patriarhale (uneori scene biblice), Salomon Gessner : *Întîiul corăbier (Der erste Schiffer)*, care cunoaște, în epocă, trei versiuni românești (prima, a lui S. Crișan, tipărită la Cluj, în 1805, cu ortografie latinistă ; a doua, a lui Ioan Barac, din 1828, rămasă în manuscris [18] ; a treia,

[14] Florian, *op. cit.*, p. 367.
[15] *Ibidem*, p. 368.
[16] *Ibidem*, p. 369.
[17] Jean Fabre, *op. cit.*, p. 194.
[18] Un comentariu amănunțit al acestei traduceri, la Enea Papp, *Întîiul corăbier, prelucrare în versuri de Ioan Barac*, în „Limbă și literatură", XXIII, 1969.

de I. Costinescu, din 1840); *Moartea lui Aval*, traducere de Al. Beldiman, din 1808, tipărită în 1818; *Erast*, traducere de Zoița Grigoriu, tipărită în 1822. După 1830, mai fac traduceri sau adaptări din Gessner : Alexandru Cuza *(Estela*, 1838), C. Negruzzi (poezia *Potopul*, prelucrare după *Ein Gemhalde aus der Sundfluth. Semira und Semir)* ș. a.

Idilismul pastoral își trimite ecouri în literatura originală românească a acestei epoci, la un C. Conachi, Iancu Văcărescu, Barbu Paris Mumuleanu, Asachi, Timotei Cipariu ș. a. [19]; mai tîrziu, la un V. Cîrlova, I. Heliade-Rădulescu, Vasile Alecsandri (în comediile care evocă viața satului), D. Bolintineanu *(Macedonele* ș. a.) [20]. Pe la 1837, Grigore Alexandrescu, spirit raționalist, ironizează specia, în *Epistolă D. I. C.*, fără ca interesul pentru Florian, înrîurirea literaturii pastorale asupra scriitorilor români să scadă în anii următori.

Din rațiuni similare, e mult tradus și citit în epocă italianul Metastasio, poet galant, autor de epitalmuri și alte poezii ocazionale, de poeme și drame cu subiect din istoria romană, cu tendință spre pastorală. Divinizat la curtea vieneză, al cărei poet oficial a fost ultima perioadă a vieții, prețuit de Voltaire și Rousseau, Metastasio, este, fără îndoială, cel mai reputat și mai important dintre poeții galanți din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Elegantă, fără adîncime, opera sa este expresia cea mai desăvîrșită a clasicismului în faza sa epigonică, imagine a unei aristocrații crepusculare — blazate, rafinate și superficiale [21].

---

[19] Această înțelegere idilică a vieții cimpenești, proprie literaturii pastorale, e atît de încetățenită la scriitorii români din perioada de dinainte de 1830, încît Grigore Obradovici, traducătorul, din limba sîrbă, al unei cărți de interes economic-gospodăresc, *Carte de mînă pentru bine orînduita economie* [...], tipărită la Buda, în 1807, simte nevoia să intercaleze, între cele două prefețe ale cărții, o poezie a sa, în care se elogiază viața țăranului, evocată la modul pastoral-idilic și anunțînd parcă lirica sămănătoristă :

„A plugarului viață iastă fericită
Mai dintru întăiu în lume orînduită.
Îndepărtat de bîntuiala altora stări,
Întru viețuire simplă află îndestulări.
Ară pămînturile și răstoarnă brazdele,
A părinților săi — cu dobitoacele sale.
Cu puțin să îndestulează și bine trăește,
De are prunci mulți foarte să veselește.
Pohtele ceale reale rodirea Demonului,
Nu sminteaște odihna cea dulce a plugariului
Fericită viață de mulți alți dorită,
În casa plugariului iastă sălășluită."

[20] Vezi capitolele, referitoare la scriitorii menționați, în cartea noastră, *Clasicismul românesc*, București, 1971.

[21] Francesco de Sanctis l-a caracterizat admirabil în *Istoria literaturii italiene* (traducere, studiu introductiv și note de Nina Façon, București, 1965) : „Gradațiile cele mai fine, ideile cele mai dificile sînt redate cu o precizie extremă a contururilor, și nu au, de aceea, nici un fel de reverberație : ele îți satisfac și îți saturâ privirea, o ține la suprafață ; nu o îndreaptă în adîncime [...] Vechea literatură își atinge aici ultima ei perfecțiune, expresia pierde orice transparență și nu este decît ea însăși și singură, găsindu-și în aceasta mulțumirea [...] Este portretul cel mai înflorit al unei societăți gata să se descompună, ale cărei instituții erau încă eroice și feudale, dar erau o materie golită de spiritul care o însuflețise odată și care, sub aparențele ei eroice, se vădea somnolentă, fără preocupări, efeminată, idilică, elegiacă și plebee. Priviți-o. Este parfumată, pudrată, cu codița pe spate, cu săbiuță într-o parte, decadentă, grațioasă, sensibilă, ca o femeie, plină de expresii ca : « idolul meu », « comoara mea », « viața mea ». Poezia lui Metastasio o însoțește cu declamația ei, cu cantilena ei ..." (p. 817).

Se traduc, în primul rînd, piesele sale istorice şi mitologice, de către Al. Beldiman (*Milosîrdia lui Tit* şi *Hosrois*, 1784; *Artaxerxes*, 1807; primele două piese sînt traduse şi de Ioan Gorovei — *Milostivirea lui Tit* şi *Şiroiu*, la care se adaugă *Caton* — în 1800; toate rămase în manuscris), Iordache Slătineanu (*Ahilefs la Schiro*, tipărită la Sibiu în 1797, piesă tradusă anterior, în 1783, şi de Vasile Diacul, *Ahileu la Ostrovul Sirului*, netipărită însă), Budai-Deleanu, care începuse să traducă *Temistocle*. Traducerile româneşti din Metastasio sînt însă mult mai numeroase în epocă. I. Cantacuzino, în ultimul deceniu al veacului al XVIII-lea, mai apoi Iancu Văcărescu şi Gh. Asachi, care studiază la Viena în primul deceniu al secolului al XIX-lea, cînd, la peste douăzeci de ani de la moartea lui Metastasio, ecoul marelui cult creat în jurul „divinului" poet nu se stinsese încă, traduc poezii din opera acestuia. Interesul arătat de autorul *Primăverii amorului* poetului neoclasic italian era stimulat şi de tradiţia familiei. Bunicul său Ienăchiţă, menţionînd, în secţiunea de poetică a gramaticii de la 1787, pe cei mai importanţi scriitori ai omenirii, din toate timpurile, elogia în chip deosebit numele „prea înţeleptului şi plinului dă istorie şi dă ştiinţă, şi mai vîrtos de duh născătoriu Metastasie, păntru care îndrăznesc a zice că nu s-au împodobit acest poet cu poezia italienească, ci au împodobit poezia italienească cu duhul şi condeiul său" [22]. În prefaţa lui Vasilie Pop la traducerea *Psaltirii* de către Ioan Pralea, tipărită la Braşov, în 1827, se menţiona, între altele, că transilvăneanul Ştefan Crişan „multe au tradus din Metastasio" [23].

De interes, în creştere la începutul secolului al XIX-lea, se bucură opera lui Voltaire, filosof, istoric şi scriitor iluminist, adversar al despotismului, al spiritului habotnic, al intoleranţei şi fanatismului religios, pe care le-a ironizat necruţător în scrierile sale, în piese şi în nuvele mai ales. Ienăchiţă Văcărescu, în gramatica sa, îl cita — era singurul scriitor francez pomenit — între marii scriitori ai lumii, lăudîndu-l pentru „dulceaţa Enriadei", iar cinci ani mai tîrziu (la 1792), Gherasim Clipa traducea *Istoria Craiului Sfeziei Carol al XII-lea*. Spiritul frondeur voltairian la adresa bisericii, atitudinea degajată, lipsită de reverenţă, a scriitorului francez faţă de mitologia creştină, influenţează pe Budai-Deleanu în *Ţiganiada*, pe Vasile Pogor în unele poezii ale sale, mai tîrziu pe Grigore Alexandrescu în epistole şi în *Memorialul de călătorie* etc. Atenţia traducătorilor români se îndreaptă cu deosebire, în preajma mişcării revoluţionare de la 1821 şi în perioada următoare, spre teatrul lui Voltaire, care constituie o parte importantă a repertoriului spectacolelor teatrale în limba română, din această epocă. De pildă, prima reprezentaţie teatrală în limba naţională, organizată de Gh. Asachi, la Iaşi, în 1816, este urmată, îndată, de spectacole cu alte piese, între care *Alzira* de Voltaire [24]. În 1810, Alecu Beldiman traduce *Tragodia lui Orest* [25], tipărită în 1826, piesă tradusă şi de C. Conachi; în 1824, Daniel Scavinschi traduce *Brutus*. Mai tîrziu, după 1830, sînt traduse *Fanatismul* (1831, de către I. Heliade-Rădulescu), *Alzira* (1835 de către Grigore Alexandrescu; fragmente din piesă mai fuseseră

---

[22] Ienăchiţă Văcărescu, *Observaţii sau băgări de seamă asupra regulelor şi rînduelelor Gramaticii Româneşti*, Râmnic, 1787, p. 167.

[23] *Şcoala ardeleană*, vol. III, ediţie critică de Florea Fugariu [Bucureşti], 1970, p. 201.

[24] Vezi, Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. I [Bucureşti], 1961, p. 76.

[25] *Ibidem*, p. 139.

traduse de Conachi și Cîrlova, nepăstrate însă); *Meropa* (1847), de asemenea de Alexandrescu.

Alți scriitori clasici sau apropiați de clasicism sînt traduși în epocă și circulă, în versiuni românești tipărite sau în copii manuscrise: Heliodor (*Istoria etiopicească*, tradus la 1786, din inițiativa episcopului Leon Gheuca și răspîndit în numeroase copii manuscrise), ca și Voiture, scriitor clasic galant, autor de epistole și de poezii ocazionale, cunoscut prin romanul neterminat, *Istoria lui Alțidalis și a Zelidei*, tradus la îndemnul, poate și cu colaborarea, paharnicului Iordache Darie Dărmănescul, la 1783, traducere conținînd și încheierea romanului scrisă, se pare, de traducător[26]; Théophile de Viau, scriitor din aceeași epocă, cu tragi-comedia *Pyram și Tisbe*, în adaptarea lui Vasile Aaron (1807, nouă ediție 1830); J. F. Regnard, autor de comedii în tradiția lui Molière, contemporanul și maestrul său (*Menegmii*, traducere de A. Beldiman, tipărită în 1803 și de C. Negruzzi, 1823—1824, rămasă în manuscris; *Tragedia lui Sapor*, traducere în versuri de A. Beldiman, 1820; *Democrit*, tradusă de Daniel Scavinschi și publicată după moartea traducătorului, în 1840); Massilon, mare orator al epocii clasice în Franța, numit, pe bună dreptate, „Racine al amvonului", e tradus fragmentar de Leon Gheuca în antologia *Hrisun Engolpion* (1816); poemul filosofic *Eseu despre om*, al scriitorului clasic și iluminist englez Alexander Pope, e tradus de doi poeți: odată în proză, la 1794 și 1807, de Ioan Cantacuzino, altă dată, în versuri, mai tîrziu, de C. Conachi [27]. Prima traducere din Molière, nepăstrată însă, datează, după mărturia lui Mihail Kogălniceanu, din 1769. Este vorba de piesa *Princesa de Elide*, tradusă de străbunicul scriitorului pașoptist, velclucerul Constantin [28]. Adevăratul interes pentru opera marelui scriitor se manifestă de fapt mai tîrziu, odată cu începutul reprezentațiilor teatrale în limba română. La București, Ladislau Erdely, profesor la școala lui Lazăr, traduce, în 1818, *Avarul*, care se reprezintă în 1819. Peste nouă ani, Heliade-Rădulescu traduce *Amfitrion*. Traducerile din Molière vor spori mult după 1833, sub auspiciile *Societății Filarmonice*, în repertoriul căreia teatrului molieresc i se va arăta atenția cea mai mare. Dintre clasicii teatrului francez, mai sînt traduși Racine (*Britannicus* de către Iancu Văcărescu, 1827) și Corneille (*Pompei*, de către Erdely, 1818 și *Eraclie*, de D. I. Russet, 1831). La Fontaine e, de asemenea, tradus ori adaptat tîrziu, de Gh. Asachi (primele traduceri apar în „Albina românească" din 1829; mare parte din fabulele scriitorului moldovean, publicate în anii următori, sînt traduceri sau adaptări din fabulistul francez) și, după 1830, de G. Săulescu, Gr. Alexandrescu ș. a. Dintre scriitorii italieni sînt, sporadic, traduși sau imitați de Gh. Asachi: Lodovico Savioli (poet galant, de factură anacreontică), Monti, Parini, Alfieri (neoclasici iluminiști, premergători, prin ideile patriotice îndreptate spre emanciparea Italiei, ai Risorgimentului), dar mai ales Petrarca, sub semnul căruia se află întreaga lirică erotică a lui Asachi. Romanul alegoric al spaniolului Baltasar Gracian, *Criticonul*, capodoperă a literaturii de tip baroc de la mijlocul veacului al XVII-lea, este tradus

---

[26] Vezi N. N. Condeescu, *Istoria lui Alțidalis și a Zelidei*, unul din primele romane franceze în limba noastră, București, 1931.

[27] Vezi Ileana Verzea, *Alexander Pope în literatura română*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1970.

[28] Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, I, 1961, p. 136.

și tipărit parțial, la 1794, sub titlul *Critil și Andronius*, la inițiativa mitropolitului Iacob Stamati al Moldovei, din rațiuni, fără îndoială, etice, romanul, scris de un reprezentant al bisericii, fiind o satiră vehementă a tarelor morale și sociale ale epocii. Restif de la Bretonne, scriitor deosebit de prolific, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, considerat precursor al realismului [29] — al lui Balzac și Zola — este tradus prin intermediar grecesc (după volumul *Școala amanților delicați*, tipărit la Viena, 1790, reproducînd, în traducerea adaptată a lui Rigas Velestinlis, șase povestiri din lunga colecție *Contemporanii* de Restif de la Bretonne). Se păstrează două versiuni românești în manuscris : una datorată lui Ioan Beldiman, din 1813, reproduce integral cele șase povestiri din volumul lui Rigas ; cealaltă, datorată lui Nicolae Udeanu, reproduce doar trei din cele șase povestiri. Cum s-a dovedit, textele sînt adaptate de traducătorul grec, „curățate" de ceea ce la Restif e spirit libertin, „ajustate" pentru a servi, cum se precizează în prefața traducerii, unui scop *etic* [30]. Prin atare operație, textele se „clasicizează" de fapt. Versiunile românești, efectuate după cele grecești, oferă o imagine „retușată" a scriitorului francez, în sensul idealului clasic.

Opere ale clasicismului antic sînt, de asemenea, traduse. Cel mai larg interes îl suscită fabulele lui Esop, traduse, împreună cu viața fabulistului și tipărite, începînd din 1795 *(Viața și pildele prea înțeleptului Esop)* în numeroase ediții. Traducerile din Homer, făcute *(Odiseia)* de A. Beldiman și Ioan Barac (la acesta, prelucrare în opt cînturi, prin intermediar maghiar, datată 1816) și de Iordache Golescu *(Iliada)*, au rămas în manuscris [31]. Tendința e, în general, spre traducere liberă și localizare. O mostră din primul cînt al *Iliadei*, tradus de Iordache Golescu :

„Nu cumva ne-au oropsit pentru vreo litanie
Ce nu i-am făcut noi dup-a noastră datorie?
Sau că cere de la noi vreo pomană ca un praznic
Cu jărtfe de vite multe, pomană ca dă ispravnic,
Cu miei, berbeci și viței, fripși pe foc întregi de față
Și vin roșu de Pitești ce la mulți ne dă viață..."

Din Teofrast traduce, îndată după 1821, C. Negruzzi *(Moralicești haractiruri*, rămase în manuscris), prin intermediul lui Dimitrios Darvaris, acesta traducător în limba neogreacă și imitator al *Caracterelor* popularului portretist și moralist din antichitatea greacă. Lucian de Samosata *(Istoria adevărată)* e tradus de Samuil Micu ; Lucrețiu, de Ioan Barac. Prima reprezentație teatrală, în București, are loc, în 1819, cu piesa *Hecuba* de Euripide, în traducerea lui A. Nănescu, pentru care Iancu Văcărescu scrie cunoscutul *Prolog*. Vasile Aaron traduce sau adaptează din Vergiliu, integral sau în parte : *Eneida (Istoria lui Virgiliu Maro despre stricarea Troiei prin greci și ridicarea neamului rîmlenesc după mergerea lui Eneas cu sociile sale în Italia*, 1805, publicată parțial, în 1877), *Bucolicele* (traduse și de Vasile Pop) și *Georgicele (Anul cel mănos*, 1820) ; părți din

[29] Vezi L. Saulnier, *La littérature française du siècle philosophique*, Paris, Presses Universitaires, 1963, p. 94.

[30] Vezi comentariul amănunțit la aceste traduceri, la Al. Duțu, *Traducere și remodelare în cultura română din perioada luminilor*, în *Probleme de literatură comparată* [...], București, 1970.

[31] Prima versiune românească tipărită, din epopeile homerice, e a lui C. Aristia, din 1837.

Metamorfozele lui Ovidiu, dintre care s-a tipărit, în 1807, *Perirea a doi iubiți, adică jalnica întîmplare a lui Piram și Tisbe*, căreia i s-a adăugat, la ediția a doua, în 1830, *Nepotrivita iubire a lui Echo cu Narțis*. Întinsa operă de colportaj literar a lui Ioan Barac mai cuprinde, între altele, fragmente din *Metamorfoze* de Ovidiu (publicate postum), din scrierile lui Xenofon ș. a. Din Ovidiu traduce, prin intermediar francez, și C. Conachi, precum și Scarlat Barbu Tîmpeanu (Cartea I din *Metamorfoze*, versiune românească în proză, 1808, publicată abia în 1975) [32]. Ienăchiță Văcărescu, în gramatica sa din 1787, și Barbu Paris Momuleanu, la volumul *Rost de poezii*, din 1820, își exprimă deschis prețuirea față de poetul latin [33], iar Vasile Pop, în prefața la traducerea *Psaltirii* de către Ion Prale, în 1827, citînd numele poetului Alecu Văcărescu, îl numește admirativ „Ovidie al Românilor". Gh. Asachi traduce și prelucrează ode și epistole din Horațiu, poezii erotice din *Anacreon*, Bion și Moschos, o epigramă din Marțial ș. a.

Circulă, de asemenea, în traducere, multe cărți de reflecție moral-filosofică (culegeri de „cugetări", „sfaturi" „pilde" etc.): *Pilde filozofești*, tipărită de Antim Ivireanu, în 1713, cunoaște o largă răspîndire, în epoca următoare, și prin copii manuscrise; *Floarea darurilor* (1807 și 1808), ambele lucrări pline de referiri la antichitatea greco-romană; două cărți de scriitorul sîrb Dositei Obradovici *(Sfaturile a înțelegerii cei sănătoase* (...), 1802 și *Adunare de lucruri moralicești* [...], 1808), traduse de D. Țichindeal; *Itica ieropolitica*, tradusă din rusește (1764) de Vartolomei Măzăreanu, cărțile traduse și adnotate de Dinicu Golescu, în scopul de a servi ca manuale pentru școlile românești *(Adunare de pilde bisericești și filosofești* [...], 1826, antologie întocmită și adnotată de cărturarul muntean, cu numeroase și ample extrase din autori ai antichității clasice, și *Elementuri de filosofie morală* (1827) de Neofit Vamva, cu referiri largi, precumpănitoare, la scriitori și gînditori moraliști ai clasicismului greco-latin) ș. a.[34] O răspîndire aparte cunoaște cartea suedezului Oxenstiern, publicată în limba franceză *(Pensées sur divers sujets avec des reflexions morales)* și cunoscută în limba română *(Cugetări)* din numeroase copii manuscrise (peste douăzeci se păstrează la Biblioteca Academiei). Interesul arătat traducerii unor astfel de scrieri de caracter sentențios-moralizator sprijinit, de regulă, pe izvoare clasice, cu precădere antice, se integrează mentalității și tendinței generale din epocă, dominate de clasicism.

În ce privește poezia lirică, în afară de poeții latini deja amintiți (Ovidiu, Vergiliu, Horațiu), cuprinși în programele școlare, din Transilvania îndeosebi, ceea ce ușurează citirea lor și stimulează traducerea în românește pentru un public mai larg, sînt citiți și poeții greci (Anacreon, în primul rînd). Ponderea pe care o are studiul limbii și literaturii grecești în Academiile din București și Iași, în condițiile regimului fanariot, explică interesul arătat de intelectualii români (din Principate, mai ales) literaturii clasice grecești. Mai puternică e însă atracția pe care o exercită asupra

---

[32] Publius Ovidius Naso. *Metamorfoze*, traducere și prelucrare de Scarlat Barbu Tîmpeanu (1808). Introducere, text stabilit, transcriere și note Nicolae Vasilescu-Capsali și Dan Ripă-Buicliu.

[33] Vezi capitolele consacrate lui Ienăchiță Văcărescu și Barbu Paris-Momuleanu, în *Clasicismul românesc*.

[34] O prezentare detaliată a traducerilor de cărți moral-filosofice, efectuate la noi, în această epocă, la Al. Duțu, *Cărțile de înțelepciune în cultura română*, București, 1972.

acestor intelectuali poeţii aşa-zişi de curte, aparţinînd perioadei ultime, epigonice a clasicismului, cultivînd o poezie galantă şi frivolă, în descendenţa lui Anacreon şi Ovidiu. O atare poezie era în gustul poeţilor români din Principate, de obicei boieri şi, nu o dată (Văcăreştii, I. Cantacuzino, C. Conachi, N. Dimachi, cei mai importanţi poeţi în epocă), mari boieri de curte, ca şi al publicului cititor de poezie recrutat, în principal, din aceeaşi zonă aristocratică. Sînt citiţi, aşadar, şi, sporadic, traduşi poeţi precum Gentil-Bernard, Lebrun (din care traduce Iancu Văcărescu), Colardeau, Dorat (traduşi, fragmentar, de C. Conachi), Metastasio, mult admirat de Ienăchiţă Văcărescu (cîteva mici poezii traduc I. Cantacuzino şi Iancu Văcărescu), Voltaire, ca poet galant (din care traduce Matei Milu) şi, în deceniul doi şi trei al veacului al XIX-lea, poetul neogrec, trăind în preajma curţii domneşti din Ţara Românească, mort şi înmormîntat la Bucureşti, Atanasie Hristopulos, idolul lui Barbu Paris Momuleanu („Nimic alt ajutoriu din streine limbi nu au avut de a împuternici condeiul — mărturiseşte el, în 1820, în prefaţa la volumul *Rost de poezii* — decît o lirică a lui Atanasie Hristopul. Acestuia la unele bucăţi am fost următoriu, precum şi acesta lui Anacreon"), tradus în întregime (volumul *Lirice*, din 1811) de Heliade-Rădulescu, traduceri trimise spre tipărire, la 1820, lui Zaharia Carcalechi, la Buda şi pierdute [35].

Bibliotecile particulare ale boierilor noştri conţineau, cu precădere, atari traduceri, tipărite sau în copii manuscrise. În cunoscuta evocare, *Cum am învăţat româneşte*, C. Negruzzi menţionează doar cîteva din cele aflate în biblioteca tatălui său, distrusă în timpul evenimentelor din 1821 : *Moartea lui Avel* de Gessner, *Numa Pompilius* de Florian, *Patimile domnului nostru* de Klopstok, *Floarea darurilor* (toate tipărite) ; *Cavalerii Lebedei* şi *Încungiurarea cetăţii Roşela*, ambele de M-me de Genlis, *Sapor* de Regnard, *Manon Lescaut* de Prévost, *Cugetări* de Oxenstiern etc. etc. (manuscrise). Semnificative, pentru înţelegerea direcţiilor spre care gravita gustul public, în ce priveşte traducerile, la începutul veacului trecut, sînt şi alte împrejurări. În 1820 apare la Cernăuţi, prin grija lui Th. Racoce, *Chrestomaticul românesc*, publicaţie literară cu aspect de antologie — magazin, conţinînd aproape numai traduceri. Acestea sînt : *Zuma sau descoperirea scorţişoarei* [...] de M-me de Genlis ; *Sofroniu* : *Greaca noao* de Florian, versiune uşor schimbată a traducerii lui I. Slătineanu din 1797 ; *Socratis Mainomanos, sau diialoghii a lui Dioghen de la Sinape* de Wieland : alte două povestiri, cu subiect din antichitatea greacă, de autori neidentificaţi etc. Un fapt semnificativ îl constituie şi proiectul intitulat *Bibliotecă desfătătoare şi plină de învăţătură* al lui Stanciu Căpăţîneanu, din 1830. Se urmăreşte tipărirea de cărţi menite a contribui la luminarea şi educarea publicului cititor românesc, la îndreptarea moravurilor. Primul volum publicat, sub titlul de mai sus, cuprindea, în traducerea lui Căpăţîneanu, patru texte, cu finalitate morală, din Pascal *(În ce chip trebuie să se poarte cei mari şi bogaţi)*, Boileau *(Nebuneasca mîndrie pentru neam, nobleţă sau evghenie)*, Voltaire *(Janot şi Colen)* şi Montesquieu *(Şcoala părinţilor)*. În acelaşi an, Stanciu Căpăţîneanu mai tipăreşte *Mărimea romanilor* [...] de Montesquieu, tradusă de el, şi o lucrare proprie, *Mitologhie pre limba românească*,

[35] Dintre traducerile lui Heliade din Hristopulos se păstrează două poezii : *Erato* şi *Alexandru Ghica*.

care arată toți zeii și zeițele vechimii grecești și românești cu alegoriile lor deslegate în înțelesuri de învățături firești și moralicești, probabil tot o traducere sau o prelucrare.

Evident, mulți dintre scriitorii traduși mai sus amintiți (scriitorii latini, greci, francezi) circulau, erau citiți și în original. Învățămîntul public, precum și cel particular (pensioane, profesori străini — îndeosebi greci la început, apoi francezi, în casele boierești) contribuiau, am văzut, nu în mică măsură, la cunoașterea și difuzarea literaturii străine în țările române.

Caracteristic și izbitor este faptul că interesul traducătorilor acestei epoci nu se îndreaptă de la început spre scriitorii cei mai reprezentativi ai direcției clasice. Cu unele excepții (Fénelon, Pope, Esop — acesta răspîndit mai ales prin intermediul romanului popular), sînt traduși cu preferință scriitori din zonele marginale, uneori de declin, ale clasicismului; romane, povestiri și piese de teatru ușor moralizatoare, ori numai galante, cu subiect adesea pastoral (Marmontel, Florian, Metastasio), poeți neoanacreontici, cu erotismul frivol, ai așa-zisei literaturi de curte, toți contemporani traducătorilor români și apropiați de gustul cititorilor, aceștia aparținînd de regulă păturilor aristocratice din Principate. Marii reprezentanți ai clasicismului (Homer, tragicii greci, chiar Anacreon; Vergiliu, Horațiu și Ovidiu; Boileau, Racine, Molière, La Fontaine, La Bruyère, Voltaire însuși, ca dramaturg; Milton etc.) sînt traduși cu începere cam din al doilea deceniu al veacului al XIX-lea (teatru de Euripide, Racine, Molière, Voltaire), acțiunea de traducere a unora din acești scriitori (Homer, Boileau, dar mai ales Molière, La Fontaine, Voltaire ș. a.) intensificîndu-se în deceniile următoare, cînd, sub impulsul tendințelor înnoitoare, naționale și sociale, dezvoltarea culturii cunoaște un mare avînt în perioada prerevoluționară, demografia cititorilor de literatură se schimbă, gusturile se rafinează. Interesul cititorilor (și al traducătorilor) merge acum precumpănitor către literatura clasică și iluministă cu tendințe satirice, precum și către scrieri romantice.

Scriitorii romantici sau anunțînd romantismul nu sînt cu totul ignorați în epoca la care ne-am referit. Menționarea și traducerea lor e atît de sporadică însă, încît nu se poate vorbi de un interes real pentru o atare literatură pînă în preajma anului 1830. I. Cantacuzino traduce, în 1794, din J.-J. Rousseau, nu însă din scrierile reprezentative în care marele scriitor francez se impune ca un gînditor original și un precursor al romantismului, ci o piesă insignifiantă, *Narcis sau îndrăgostitul de sine*, cu subiect din mitologia antică, tributară manierei clasice. Gh. Asachi, spiritul cel mai cultivat între scriitorii afirmați în primele decenii ale veacului trecut, citește și traduce, în perioada studiilor în Italia, din Gray *(Elegie scrisă pe țintirimul unui sat)*, iar în 1821, meditația lui Lamartine, *Isollement*. Mai tîrziu, după 1840, sub influența romantismului, dominant în viața literară, Asachi traduce sau adaptează și alte scrieri romantice: din Mickiewicz (cîteva balade), Goethe, Schiller. Toate acestea însă reprezintă o infimă parte din traducerile efectuate de poetul moldovean, în covîrșitoarea lor majoritate clasice și neoclasice. Cît privește elegia după Gray, cum s-a arătat mai de mult, ea e mai curînd o adaptare, în care Asachi a introdus unele elemente idilice [36], atenuînd caracterul preromantic al poeziei. Procedeul

[36] Vezi D. Caracostea, *Le préromantisme de G. Asachi*, București, 1940.

nu e singular în epocă. La fel procedează, după 1830, şi alţi traducători, structuri mai curînd clasice — Iancu Văcărescu, traducînd poezia *La retraite* de Lamartine, C. Negruzzi, adaptînd poezia *La mélancolie* de Legouvé şi Gr. Alexandrescu, în adaptarea poeziei *Le bonheur* de Béranger — toţi operînd schimbări în versiunea românească (faţă de textul original) în scopul înlocuirii unor elemente sumbre romantice, cu altele idilice, reconfortante [37].

În 1821, Lazăr Asachi publică traducerea povestirii lui Bernardin de Saint-Pierre, *Bordeiul indienesc (La chaumière indienne)*, cu aspecte de pastorală şi cu reflecţii filosofice demofile. Din 1827 datează o traducere de Iancu Nicola, păstrată în manuscrise, din *Paul şi Virginia* al aceluiaşi scriitor, roman în esenţă pastoral, cu preocupare de evocare a naturii exotice şi a vieţii grele a sclavilor negri. Tot Lazăr Asachi traduce şi *Nopţile* lui Young [38], nepublicate însă, la fel ca şi Ionică Tăutu.

Aceste traduceri, din literatura romantică sau tinzînd spre romantism, la care s-ar mai putea, eventual, adăuga cîteva titluri, sînt totuşi prea puţine în perioada 1750—1830. Orientarea generală e, cum s-a văzut, spre literatura clasică sau apropiată de clasicism.

[37] Vezi, în *Clasicismul românesc*, capitolele consacrate celor trei scriitori.
[38] Prima traducere tipărită a *Nopţilor* lui Young o va realiza, la 1833, Simion Marcovici.

PROFILUL SPIRITUAL AL POPORULUI ROMÂN ÎN REPREZENTAREA LUI JULES MICHELET

ION BRĂESCU

A încerca să definești profilul spiritual al unui popor, fără a fi cunoscut vreodată țara în care acesta trăiește, pare la prima vedere o temeritate. Este ceea ce a făcut totuși Jules Michelet, care a lăsat un portret viu și concordant al poporului român, pornind numai de la surse livrești și de la contactul direct cu unii exponenți ai acestuia, este drept dintre cei mai reprezentativi. După afirmația lui Ion Breazu, autor al remarcabilei teze de doctorat *Michelet și românii* (1935), cel dintîi care i-a vorbit istoricului francez despre poporul român și problemele sale a fost Ion Ghica, aflat la Paris în 1845. În anul următor, 1846, Michelet face cunoștință cu C. A. Rosetti și D. Brătianu, care-i audiază cursurile cu asiduitate. În același an, printre auditorii cursurilor lui Jules Michelet, la Collège de France, se află și N. Bălcescu. Istoricul francez l-a putut cunoaște bine și pe Alexandru Odobescu, care, plecat pentru studii la Paris, locuia în gazdă la Alfred Dumesnil, ginerele lui Michelet. În 1853, Jules Michelet intervine pentru eliberarea din închisorile franceze a lui I. C. Brătianu, implicat în atentatul de la Opera comică împotriva lui Napoleon al III-lea. O sursă vie de informare, pe care Michelet a avut-o chiar lîngă el, a fost fără îndoială a doua sa soție, Athénaïs Mialaret, cu care s-a căsătorit în 1849, și care fusese guvernantă în familia Cantacuzinilor și deci cunoscuse țara noastră. De la dînsa s-a familiarizat probabil Michelet și cu unele cuvinte românești care figurează în original în opera lui.

Pentru a se documenta asupra realităților românești, Michelet a avut la dispoziție și unele scrieri recente, ca de exemplu *La Hongrie et la Valachie* de Thouvenel (1840), *La Romanie* a lui J. A. Vaillant (1844), *La Transylvanie et ses habitants* de A. de Gérando (1845), *Question économique des Principautés danubiennes* de N. Bălcescu (1850), *La Russie sur le Danube* de A. Lévi (1835).

Dar Michelet a pătruns sufletul românesc mai ales prin intermediul unor mostre de literatură română, traduse în franceză : *Doinele* lui V. Alecsandri, apărute în 1853, în versiunea lui Voinescu, fragmente din *Cîntarea României*, pe care Michelet o atribuie, conform mistificării voite de autor, unui călugăr anonim, *Poeziile populare* ale lui Alecsandri, traduse de însuși bardul de la Mircești, în 1854, sub titlul *Ballades et chants populaires de la Roumanie.*

Spre poporul român l-a împins pe Michelet și interesul pe care l-a manifestat în general pentru popoarele asuprite, care, în 1848, în diferite

Rev. ist. teorie lit., tom 27, nr. 3, p., 369—374, București, 1978.

colțuri ale Europei, au făcut încercări curajoase de a-și dobîndi libertatea și independența. Pentru a proslăvi îndrăzneala și îndîrjirea popoarelor oprimate, Michelet a reunit, sub titlul *Légendes démocratiques du Nord*, trei episoade ale luptei eroice a polonezilor, rușilor și românilor împotriva tiraniei. Lucrarea apare în 1854. În intenția lui Michelet nu stă numai exaltarea unor fapte deja petrecute, dar așa cum spune cel mai competent exeget al său, Paul Viallaneix : „i se pare urgent să reaprindă credința unui popor copleșit de nenorociri"[1]. *Légendes démocratiques du Nord* sînt așadar o carte militantă, un îndreptar de luptă menit să mobilizeze conștiințele, vremelnic descurajate de înfrîngerea mișcărilor revoluționare din 1848. Jules Michelet își concepe lucrarea într-o perspectivă simetrică și, folosind modalitatea narațiunii istorice, alege pentru fiecare din cele trei popoare menționate un episod eroic caracteristic, care simbolizează aspirațiile sale și oferă istoricului prilejul de a-i defini fizionomia spirituală. Pentru poporul român, Michelet alege episodul final al revoluției din Muntenia, cînd conducătorii acestuia, arestați, sînt transportați pe o corabie turcească pe Dunăre în sus. Eroina povestirii este Maria Rosetti, soția lui C. A. Rosetti, care, de pe uscat, urmărește vasul îndeaproape și, prin abile manevre diplomatice, susținute de un dîrz curaj, reușește să organizeze evadarea prizonierilor pe teritoriul sîrbesc, de unde vor putea ajunge la Viena. Maria Rosetti n-a fost, evident, figura cea mai proeminentă a revoluției valahe din 1848, cu atît mai mult cu cît era născută dintr-un tată englez și o mamă franțuzoaică, dar ea reprezintă un simbol și contribuie la întreținerea atmosferei de legendă care străbate cartea lui Michelet.

Prima trăsătură definitorie a poporului român, incontestabilă pentru Michelet, este romanitatea lui. Românii — spune Michelet — „păstrează neștirbit tot ceea ce le-au lăsat strămoșii : portul, moravurile, limba și mai cu seamă marele lor nume de *romani*. Noblețe prea bine dovedită" [2]. Afirmînd, în continuare, că „limba lor e întru totul latină" [3], Michelet apropie limba română de limba italiană, arătînd că, în timp ce aceasta i se pare o latină orășenizată, româna, pe care o numește și „italiana din Dacia", a rămas o limbă a ogoarelor, limbă vergiliană, care răspundea pe deplin îndeletnicirilor agricole și pastorale ale locuitorilor de pe aceste plaiuri. Dacă limba română n-are splendoarea și rezonanța limbii italiene, spune Michelet, ea se bucură, în schimb, de un farmec aparte, relevă sensibilitatea cu care românul este dăruit de la naștere. În concepția lui Michelet, vocabularul unui popor dezvăluie ființa sa spirituală. El a și proiectat o lucrare, nerealizată însă, care urma să poarte titlul *Caracterul popoarelor reflectat în vocabularul lor*. Michelet este plăcut impresionat de bogăția limbii române în diminutive „drăgălașe, afectuoase și mîngîietoare, iubitoare, copilărești", care exprimă blîndețea și gingășia sufletului celor ce o folosesc. Nimic nu este mai înduioșător pentru scriitorul francez decît faptul că floarea denumită în limba franceză „le muguet" se cheamă în românește „lăcrămioară". Ceea ce îl izbește cu deosebire pe Michelet este numele popular al lunilor anului, „florar", „brumar", „brumărel", care corespunde cu cel al lunilor calendarului republican în Franța. Michelet

---

[1] Paul Viallaneix, *La Voie royale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 273.

[2] *Principatele dunărene. Doamna Rosetti. 1848*, în Jules Michelet, *Scrieri alese*, București, Minerva, 1973, t. II, p. 337.

[3] *Ibid.*, p. 337.

mai reliefează că la poporul român nu există diferențe de limbaj între țăran și omul cultivat, în sensul că eleganța și distincția se găsesc mai cu seamă la țară. Românul se exprimă în general cu multă ușurință, iar limba lui este minunată pentru a tălmăci dragostea : „Nu cred să se afle pe lume o altă limbă mai potrivită pentru dragoste decît această limbă rustică — limbă a codrilor și a pustietăților, a dragostei și prieteniei în adîncul singurătăților" [4].

Cele opt milioane de români formează, după Michelet, una din marile națiuni ale lumii, dar ea a rămas mult timp necunoscută pentru că a fost o națiune sacrificată. Scrutînd trecutul poporului român, Michelet discerne cu claritate de istoric o evoluție inversă celei a popoarelor din occidentul Europei : „Avangardă, odinioară, a marelui Imperiu roman, și îndrăgită colonie a lui Traian, apoi mic regat barbar, belicos și eroic, una din pavezele de apărare ale Europei, România depune armele si-și pierde instituția militară în clipa cînd Europa își formează propria sa instituție armată. Veacul al XVI-lea o află disputîndu-și libertatea civilă ; șerbia începe pe aceste meleaguri atunci cînd occidentul nu mai cunoaște șerbi" [5]. Și, cu vibrația lirică ce-i caracterizează întreaga operă, Michelet se adresează patetic occidentului, dezvăluindu-i cît datorează popoarelor orientale : „Popoare din occident, cultivînd de-atît de îndelungată vreme, departe de barbarie, artele păcii, păstrați pururea o recunoscătoare amintire națiunilor orientale (...), nu uitați tot ceea ce-i datorați Ungariei, Poloniei, nefericitei Românii. Popoarele acestea au oprit adeseori în loc barbarii, i-au hărțuit mereu. Învinse chiar și tot vă erau de folos, tocind furia dușmanilor lui Dumnezeu prin suferințele ce le-ndurau. Cum să numesc oare România, pe valahi și pe moldoveni, dacă nu națiune sacrificată ?" [6].

Prin calitățile sale native, cum sînt curajul, dîrzenia, răbdarea, mlădierea, poporul român, spune Michelet, a reușit să-și păstreze ființa și „deși îngenunchiat, să-și înalțe necontenit fruntea" [7]. Cu toate că, în caz de atentat la propria-i existență, românul folosește expresia „Dă, pe moarte" (citată în original de Michelet), el nu este violent și sîngeros din fire. Autorul arată că se săvîrșesc puține omoruri în România, iar pentru aplicarea pedepsei cu moartea, dealtfel abolită în acea perioadă, se aduceau călăi străini, neputînd fi găsiți în rîndurile poporului. Blîndețea înnăscută a românilor se concretizează și prin dragostea lor față de natură și animale, cu care se află într-o permanentă comuniune. Michelet aduce ca argument povestea copilului care hrănea în ascuns un șarpe cu care se împrietenise într-atît încît îl ținea în poală.

Deși n-a văzut-o niciodată, Michelet se referă în termeni admirativi la natura românească, cu orizonturi largi, pe care o asemuiește preeriilor americane : „Aceste uriașe pajiști goale care uimesc călătorul prin pămîntul lor neînchipuit de roditor, prin minunata varietate a unui covor de flori, aparțin singurei țări putînd aminti în Europa de măreția privelиștilor americane" [8].

---

[4] *Ibid.*, p. 376.
[5] *Ibid.*, p. 335.
[6] *Ibid.*, p. 336.
[7] *Ibid.*, p. 337.
[8] *Ibid.*, p. 341.

Sensibilitatea poporului român este egalată doar de inteligența sa, de bunul simț, de spiritul de măsură și de echitate care-l caracterizează. În sprijinul acestei afirmații, Michelet se referă la Proclamația de la Islaz și reproduce fragmente din procesele verbale ale comisiei mixte alcătuite din proprietari și țărani, relevînd maturitatea de judecată a țăranului român. Pentru Michelet acest document întrece ca valoare tot ce a produs anul revoluționar 1848 în diferitele țări europene : „Actul cel mai original, cel mai puternic, cel mai curios pe care neuitatul an 1848 l-a dat lumii e dezbaterea ce-a avut loc între proprietarii valahi și țărani. Nicicînd un document n-a fost mai solemn, n-a atins mai adînc chestiunile esențiale de care depinde însăși existența societății. (...). Îndrăznesc a spune că în nici o altă țară, poate, locuitorii satelor n-ar fi dovedit dintr-o dată atît de înaltă măsură, acea aleasă sevă primitivă, acea vigoare și bun-simț străvechi și în același timp o judecată dreaptă, pătrunzătoare și fără ripostă, însușiri care națiile moderne își închipuie că le aparțin în întregime lor" [9].

O trăsătură morală specifică poporului român, remarcată de Michelet, este simțul profund al ospitalității. Scriitorul francez aduce unele amănunte concrete despre felul cum se exercită această ospitalitate la români : „În multe ținuturi valahe există mișcătorul obicei de-a pune la marginea drumului vase pline cu apă pentru călătorul ce ar putea trece. Intrați în coliba aceasta. O femeie frumoasă, care toarce, vă iese în întîmpinare, vă dă bună ziua cu gingășie în fermecătoarea ei limbă străveche. Lasă totul la o parte, se ostenește, vă primește așa cum ar face o fiică sau o soră întîmpinîndu-l pe fratele cel drag întors acasă. Dă fuga la fîntînă și, după vechea datină, îți aduce *apă ne-ncepută* (în limba română în original) — apă limpede de care nimeni nu s-a atins. După ce te-ai spălat pe mîini, îți întinde un ștergar strălucitor, cusut cu fluturi de aur pe care l-a lucrat pentru nuntă, pentru a împodobi gîtul celui iubit. Te îmbie cu tot ce are, cu smîntîna cea mai bună, cu poamele păstrate pentru fiul care lipsește ; străinul e cu mult mai mult : e trimisul lui Dumnezeu" [10].

Arta românească, la care Michelet face aluzie și în pasajul de mai sus, reține de mai multe ori atenția istoricului francez : „Privitor la artă, (românul) a zămislit suspine, melodii duioase, de un farmec întristător. Ca orice popor de origine italiană, e sensibil la culoare. Bisericile, îndeosebi la românii transilvăneni, sînt toate zugrăvite de mîna meșterilor țărani. Paturile le sînt de asemenea zugrăvite ; precum și șeile și jugul vitelor. Lada pe care fata o aduce-n zestre, sumanul pe care singură și-l împodobește vădesc în motivele lor ornamentale asemănarea cea mai izbitoare cu vechile mozaicuri romane" [11].

Arta românească se mai manifestă și prin dansuri și jocuri pe care Michelet le consideră a avea rădăcini directe în antichitatea romană. Pentru Michelet folclorul oglindește trăsăturile spirituale cele mai caracteristice ale unui popor. *Jurnalul* său consemnează intenția de a elabora chiar o *Enciclopedie a cîntecelor populare*, rămasă însă în stare de proiect. Interesat de poezia populară românească, Michelet reproduce integral,

[9] *Ibid.*, p. 367—368.
[10] *Ibid.*, p. 339.
[11] *Ibid.*, p. 338.

după versiunea franceză a culegerii lui Alecsandri, *Mihu le jeune* și *La petite brebis*, titlu sub care a fost tradusă *Miorița*. În interpretarea lui Michelet, *Mihu copilul* are ca temă principală mai puțin lupta dintre neamuri diferite, cît înfruntarea dintre haiduci și autorități. Poezia îi pare a se înrudi cu acel „Border" anglo-scoțian. Mai mult îi place lui Michelet *Miorița*, care-i confirmă afirmația cu privire la fuziunea românului cu natura : „Nici că se află ceva mai naiv și mai măreț. Citind-o, îți dai seama de ceea ce vorbeam mai înainte, de plăcuta înfrățire a omului cu întreaga fire" [12]. Michelet găsește însă în *Miorița* și singura trăsătură sufletească a poporului român pe care o apreciază drept negativă : o prea grabnică resemnare în fața morții.

Michelet a cunoscut și eșantioane de literatură românească cultă, în mod special pe Alecsandri, pentru care nutrește o vie admirație ; referindu-se la volumul *Doine*, tradus de Voinescu, scriitorul francez exclamă : „De cum deschizi cartea lui Alecsandri, capul, inima sînt cuprinse de o mireasmă stranie, deopotrivă de îmbătătoare și amețitoare. Nu știu de ce, dar plîngi" [13]. Dintre poeziile volumului, Michelet este entuziasmat mai cu seamă de *Marioara Florioara* : „Cum să vă spun ce întruchipează Marioara Florioara ? E zîna munților Moldovei, geniul blînd al acestor meleaguri. Florile, surorile ei, rîurile, munții se întrec care mai de care să-i fie pe plac și se ostenesc cu toate s-o împodobească" [14].

O altă poezie care a reținut atenția lui Michelet este : *A cui e vina?* de C. A. Rosetti. El o reproduce integral atît în original cît și în traducere, textul ei fiind una din primele mostre ale limbii române înfățișate cititorilor Europei occidentale.

Virtuțile poporului român sînt desigur încarnate și de reprezentanții lui cei mai autorizați, cu care Michelet a venit direct în contact în Franța. Pe Heliade îl admiră ca poet și filolog. C. A. Rosetti este definit ca un patriot dîrz și luminat, luptător ferm pentru binele și propășirea țării sale. Ridicată la rangul de eroină, Maria Rosetti este poate mai puțin semnificativă pentru neamul românesc, dar ea constituie, cu toate acestea, o pildă de devotament și credință față de noua patrie care a adoptat-o. O deosebită stimă are Michelet față de Bălcescu, confratele său întru istorie, a cărui moarte prematură o deplînge cu emoție. Relatînd odiseea revoluționarilor români arestați pe vasul turcesc de pe Dunăre, istoricul francez spune : „Unul din ei, printre cei mai vrednici de a fi regretat, domnul Bălcescu, a zăcut tot timpul mai pe urmă. De curînd l-am pierdut. Era un erudit de frunte, și totuși un spirit practic, foarte categoric, foarte luminos. Ar fi fost marele istoric al țării sale, și fără nici o îndoială, unul dintre conducătorii săi cei mai înțelepți. Nu cunosc nimic mai prețios pînă acum, privitor la acest subiect, nimic mai instructiv, decît broșura sa intitulată : *Question économique des Principautés danubiennes*" [15].

Într-o perioadă cînd numele de România nu era oficial și cînd nici măcar în Principate el nu era de circulație curentă, Jules Michelet îl folosește pe scară largă și-l popularizează în Franța și în Europa. Într-o vreme în care poporul român era destul de puțin cunoscut în lume, Jules

[12] *Ibid.*, p. 381.
[13] *Ibid.*
[14] *Ibid.*, p. 379.
[15] *Ibid.*

Michelet, cu prestigiul renumelui său universal, nu se mulțumește numai să atragă atenția asupra lui, dar îl și recomandă în așa fel încît să impună respectul tuturora. Justețea investigației psihologice întreprinse de Michelet, pertinența trăsăturilor spirituale pe care le descoperă la poporul român sînt aproape uimitoare pentru un om care n-a călcat niciodată teritoriul românesc. Această lacună a fost însă suplinită de simpatia și dragostea scriitorului francez pentru poporul nostru. Cu toate acestea, dragostea lui nu este oarbă. Cu multă luciditate, din contactul direct cu emigrația română de la Paris, Michelet își dă seama că, printre reprezentanții păturii culte, exista o tendință de admirație exagerată față de Franța, care risca să altereze specificul național. De aceea, el îi îndeamnă pe proprii săi admiratori să rămînă mereu ei înșiși: „Fiți voi înșivă și nu occidentali, să nu vă dezamăgească simpatia pe care o aveți față de occident, față de noi. Fiți voi înșivă, nu imitați pe nimeni. Aveți alături de voi, în jurul vostru și la picioarele voastre, izvoare vii. Nu invidiați popoarele vechi, ci priviți-l pe al vostru. Cu cît veți săpa mai adînc, cu atît mai puternic veți vedea țîșnind viața" [16]. Așa cum remarcă Ion Breazu : „sfatul este cu atît mai prețios cu cît vine de la un francez care-și așeza patria pe piedestalul de învățătoare a lumii și o iubea cu un orgoliu fanatic" [17].

Jules Michelet a fost fără îndoială unul din cei mai strălucițiambasadori ai poporului român în Franța și în occidentul Europei. El a adus un sprijin efectiv de netăgăduit formării României moderne și a contribuit nemijlocit la propagarea unui curent de stimă față de poporul român în întreaga Europă, dovedindu-se astfel unul din marii prieteni ai poporului nostru.

---

[16] Scrisoare a lui Michelet aflată la *Bibliothèque historique de la ville de Paris*, reprodusă de I. Breazu, P. Viallaneix și M. Bucur în lucrările citate.

[17] I. Breazu : *Michelet și românii*, în *Studii de literatură română și comparată*, Cluj, Dacia, t. II, 1973, p. 54.

GR. ALEXANDRESCU, FABULIST. INFLUENȚĂ ȘI ORIGINALITATE

GEORGETA LOGHIN

Odată cu sfîrșitul celei de-a treia decade, în volbura curentelor și tendințelor literaturii pașoptiste, fabula românească cunoaște o efloreșcență niciodată egalată în literatura noastră, care continuă, fără a avea aceeași intensitate, pînă spre 1880. O favorizează prelungirile literaturii didactice și morale, îmbogățită acum de traduceri de același gen din literatura luminilor, și de unele timide scrieri originale de tip moralizator; o sprijină, totodată, încurajarea generală în acest timp a tuturor genurilor de literatură, acțiune specifică oricărei faze incipiente a afirmării. În cadrul literaturii pașoptiste, „literatură de mesaj prin excelență", cum a fost caracterizată, fabula oferea, de asemenea, în condițiile rigorilor severei cenzuri instituite în timpul domniilor regulamentare, o modalitate comodă de a transmite figurat ideile cele mai îndrăznețe, care incendiau conștiința luptătorilor pașoptiști. În fine, înflorirea fabulei are loc în condițiile în care difuzarea ideilor avea în vedere mai ales „starea de mijloc", cum observa Kogălniceanu, a negustorilor, meșteșugarilor, funcționarilor și intelectualilor mărunți, care cunoștea o creștere rapidă, începea să fie antrenată într-o cultură cu mari veleități, dar care avea o înțelegere redusă, un gust neformat. În această situație, virtuțile pedagogice ale fabulei au servit efectiv nevoile momentului. Prin procesul dialectic tradiție-inovație, unor vechi teme le-au fost infuzate idei dintre cele mai noi, pe care însușirile apologului le făceau accesibile unui public cu o pregătire minimă.

În acest sens, paralel cu orientarea către romantism, care începe să se închege în primele periodice românești, expresie a eforturilor de integrare în mișcarea de idei europeană contemporană, în cadrul filonului mai vechi al literaturii didactice și moralizatoare care, înnoită în spiritul ideilor epocii, continuă să ocupe un spațiu considerabil în paginile ziarelor și revistelor, frecvența fabulei, adaptată nevoilor prezentului, frapează. În „Albina românească" și „Curierul românesc", în „Dacia literară", „Propășirea", „Curierul de ambe sexe", „Gazeta de Transilvania", „Foaie pentru minte, inimă și literatură" și „Foaia literară", în „România literară", ca și în calendarele și almanahurile vremii majoritatea scriitorilor pașoptiști mai mari sau mai mici, numeroși cărturari anonimi, publică fabule. Printre semnatari întîlnim pe Gh. Asachi și G. Săulescu, D. Ralet și N. Istrate, I. Heliade-Rădulescu și Al. Donici, Gr. Alexandrescu și G. Sion, C. Bălăcescu și D. Bolintineanu, V. Alecsandri, G. A. Baronzi, Crețescu, Barac ș.a.

Rev. ist. teorie lit., tom 27, nr. 3, p. 375—386, București, 1978.

Proliferarea genului și statornicirea lui în conștiința vremii o atestă nu numai publicațiile timpului, ci și apariția succesivă a unor culegeri de fabule, inserarea acestor producțiuni în diferitele volume de opere apărute sau tălmăcirea și publicarea unor articole teoretice asupra speciei [1]. Se traduce, de asemenea, se imită, se localizează din fabuliști străini : La Fontaine, Krîlov, Florian, Lachambaudie, Viennet ș.a. „Dacia literară" putea astfel consemna, pe drept cuvînt, că „Fabulele sînt astăzi *à la mode;* asemenea compuneri se întîlnesc adeseori în coloanele unora dintre jurnalele românești . « Dacia literară » nu avea să rămîie singură afară din modă și dar, publică și ea cîteva fabule din Culegerea lui A. Donici ce au ieșit acum de sub tipar" [2].

Nevoia apelului la fabulă și valoarea ei ca specie care putea întreține un dialog cu realitățile existente le consemna însă ca nimeni atunci, cu o adîncă și egală „nevoie" civică și poetică, Gr. Alexandrescu, în *Epistolă D.I.V.:* „Apoi cînd în elegie destul nu poci să vorbesc, / Și s-arăt fără sfială toate cîte socotesc, / Vreun dobitoc îndată vine înaintea mea / Și-mi rîdică cu lesnire sarcină oricît de grea. / Lupii, urșii îmi fac slujbă, leii chiar mi se supun, / Adevărul d-un preț mare, cînd le poruncesc, ei spun. / Socotesc că putea zice, fără să ne îndoim, / Că e prea bun pentru fabuli veacul în care trăim" [3].

Lectura unor fabuliști străini, dar mai ales aceea a lui La Fontaine, a avut un rol stimulator atît pentru prelucrările sale din fabulistul francez, cît și în compunerile proprii. Posibilitățile cu care poetul a știut să îmbine, să transpună sau să dispună pe un plan nou diversele date furnizate de contactul cu fabulistul francez oferă o imagine edificatoare asupra originalității sale. Această „înțelegere activă" a lui La Fontaine se integrează, dealtfel, într-un proces general de localizare originală a unor influențe și împrumuturi, efectuate în cadrul majorității speciilor care se încheagă în prima jumătate a secolului al XIX-lea, — expresie a unor cerințe obiective social-istorice, a unor însușiri fecunde și a unor capacități latente ale spiritului românesc [4].

În majoritatea prelucrărilor efectuate, vreo opt la număr, Gr. Alexandrescu, păstrînd o anume fidelitate de esență, a întreprins, în rest, o serie de adaptări și substituiri în intriga originalului, unele asociații semantice, realizînd alte semnificații. El a subordonat cu deosebire textul francez unor obiective imediate, imprimînd în general pieselor o turnură politică și socială sau adîncind tendința militantă a originalului, tendință care era și caracteristica dominantă a apologului propriu. Chiar de la primele prelucrări din 1832, *Le mulet se vantant de sa généalogie* (VI, 7) [5], devenită *Catîrul ce-și laudă nobilitatea* [6] și *L'âne et le petit chien* (IV, 5) [7],

---

[1] *Fabula sau apologul*, în *Regulile sau gramatica poezii*. Traduse în românește de I. Eliad, București, 1831, în G. Ivașcu, *Din istoria teoriei și criticii literare românești* (1812—1866), București, Editura Ped. și Did., 1967, p. 155—156.

[2] „Dacia literară", tom. I, Iași, ianuarie-iunie, 1840, p. 207.

[3] Gr. Alexandrescu, *Opere*, vol. I, *Poezii*, ediție critică, note, comentarii și variante de I. Fischer, București, Editura „Minerva", 1972, p. 100.

[4] Paul Cornea, *Originalitate națională și influențe străine în epoca pașoptistă*, în *Oamenii începutului de drum*, București, Editura Cartea românească, 1974, p. 57.

[5] La Fontaine, *Fables*, Paris, Editions Garnier Frères, 1962, p. 159.

[6] Gr. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 223.

[7] La Fontaine, *op. cit.*, p 111.

devenită *Măgarut răsfățat* [8], Alexandrescu ripostează, foarte voalat încă, unui fapt contemporan — care preocupase și pe Asachi — tendința de parvenire rapidă a unor categorii, proces care se va amplifica și adînci, și va reține, în paralel, observația critică a mai tuturor fabuliștilor și poeților timpului. Dacă în prima piesă poetul păstrează în genere datele povestirii, traducînd liber, în cea de-a doua el se îndepărtează mult de original. Alexandrescu modifică circumstanțele și unele detalii ale povestirii, adaugă amănunte localizatoare, schimbă locul moralei de la începutul fabulei la sfîrșit, acomodînd totul ideii avute în vedere.

În *Toporul și pădurea* [9], apărută mai tîrziu, 1842, localizarea fabulei *La fôret et le bûcheron* (XII, 16) [10], intervenția poetului este și mai amplă în povestire, atitudinea sa mai expresă. Alexandrescu, preluînd elementele povestirii lafontaineiene, nuanțează întîmplarea, apoi o amplifică independent. Alăturarea celor două morale, cu deosebire, este revelatoare pentru distanța pe care o ia poetul român. Comparativ cu modelul francez, care pune în lumină ingratitudinea oamenilor în general față de binefăcătorii lor, originalitatea ideii lui Alexandrescu rezidă în accentul pus pe unele realități locale, lipsa de patriotism a boierilor din Țara Românească, „cozile de topor" care, în acțiunea de apărare a privilegiilor lor, susțineau interesele dominatoare ale puterilor străine.

Sau în *Dreptatea leului* [11], Alexandrescu prelucrează ideea din fabula lui La Fontaine, *Les animaux malades de la peste* (VII, 1) [12], idee potrivit căreia înlăturarea unui flagel, al ciumei, ar cere o jertfă, care pînă la urmă este a celui mai nevinovat dintre toți, a măgarului. Cu scopul vizării unor realități existente, Alexandrescu operează unele modificări : calamitatea devastatoare este un război între Leu și Pardos, simbolizînd două forțe de oriunde, dar și cele două puteri contemporane poetului, suverană și protectoare, ale căror neînțelegeri și ciocniri se încheie cu sacrificarea celui mai slab (iepurele), respectiv cu sacrificii de partea românilor.

Mai mult decît atît, dacă La Fontaine sugerează doar în final jertfirea măgarului, pentru „crima" de a fi păscut o palmă de iarbă, vizînd în morală inechitatea justiției față de cei umili, în speță a justiției timpului, poetul nostru detaliază cu pregnante note locale violența sacrificării celui slab.

Lectura fabulelor clasicului francez, cunoașterea acestor procedee de imitație, de o inegalabilă subtilitate și fecunditate, s-au grefat la Alexandrescu pe un fond deja deschis, favorabil speciei, încît poetul a realizat „restul" din instinct și inspirație. El a dat, în acest sens, adaptărilor efectuate o turnură românească prin noile înțelesuri — nu o dată generale, dar care cuprind și particularul autohton — pe care le-a imprimat unor părți din trama fabulelor lafontaineiene ; sau a introdus noi episoade, care prin conținutul lor — în general politic și social — aveau o mare forță localizatoare, traducînd o stare de spirit critică și militantă : de opoziție față de unele forme perimate de existență și gîndire, și care, indirect, ple-

---

[8] Gr. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 219.
[9] *Ibidem*, p. 115.
[10] La Fontaine, *op. cit.*, p. 345.
[11] Gr. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 135.
[12] La Fontaine, *op. cit.*, p. 179.

dau în favoarea noului. În această știință de a alege, de a transforma, amplifica sau schimba incidente sau circumstanțe, și de a le reordona, imprimîndu-le o altă valoare, stă originalitatea lui Grigore Alexandrescu.

Procesul creator realizat în cadrul adaptărilor se desăvîrșește, cu alte date, în fabula proprie. Aici, influența lafontaineiană cunoaște, am spune, forma *asumării*, prin acea „appropriation de valeurs consubstantielles (receptorul n.n.) se trouvant à un niveau plus poussé de cohérence, expressivité et conscience de soi" [13]. Poetul nostru, păstrînd unele prototipuri străine — cum s-a întîmplat în fabula modernă în general —, a abordat cîteva teme originale, cu precădere politice și sociale, în dezvoltarea cărora a pus la contribuție calități și cunoștințe multiple, „arse" în creuzetul talentului său. În cadrul acestora, lectura lui La Fontaine ne apare detectabilă în aspectele care au condus pe Gr. Alexandrescu la întemeierea fabulei ca specie literară și înălțarea acesteia la nivelul poeziei.

Mai întîi în viața intensă ce animă fabula la Gr. Alexandrescu și pe care o simțim în adevărul personajelor, în felul lor de a fi, de a vorbi și acționa, care evocă o foarte precisă fizionomie fizică și morală specific locală, surprinsă în cîteva linii, cu o diversitate de mijloace surprinzătoare pentru acel moment al literaturii noastre. Ca profilul psihologic și moral al parvenitului, ciocoiul nou ajuns *(Boul și vițelul)* [14], al aristocratului decăzut, lipsit de calități dar mîndru de originea lui *(Pisica sălbatică și tigrul)* [15], al individului din categoria mijlocie, care vrea egalitate dar nu cu cei mici *(Cîinele și cățelul)* [16] sau, în fine, al profitorului de conjunctură, care, demagogic, induce în eroare mulțimea pînă obține puterea, pentru a deveni apoi tiran și ucigaș *(Uleul și găinile)* [17] etc., toate reprezentînd o reușită unică în fabula noastră, ca tipologie socială.

Această performanță a poetului nostru amintește de realizarea a ceea ce exegeza străină a distins a fi, între dominantele creației lafontaineiene, *vérité* și *variété*. Verosimilitate și varietate provenite din observația artistului ce a știut să surprindă un comportament, o grimasă, un gest care dezvăluie la animale idei și sentimente ale oamenilor, personificînd tipuri ale diverselor clase sociale [18]; să descopere la un individ o trăsătură fizică, un amănunt vestimentar, un cuvînt definitoriu, revelatorii în ce privește caracterul, ținuta, dispoziția și să comunice aceste date și fapte concis, cu o diversitate de mijloace și într-o manieră unică, vie și sensibilă, prin care cititorul își poate reprezenta întreg ansamblul [19].

Intuirea originală de către Gr. Alexandrescu a acestor *qualitées maîtresses* ale artei lui La Fontaine o vădesc mijloacele cu care poetul realizează acea „localizare generală" de care vorbea G. Călinescu, acea autenticitate autohtonă a galeriei de tipuri, de un pitoresc unic atunci. Terminologia politico-socială, ierarhia oficială și uzanțele, limbajul, totul amintește de realitățile timpului: elefantul, suveranul dobitoacelor — alteori leul sau ursul — are „dregători" pe boi și pe lupi; cei dintîi proști,

[13] Paul Cornea, *Une sociologie de l'influence en littérature comparée*, în „Revista de istorie și teorie literară", tom. 19, 1970, nr. 3, p. 391.
[14] Gr. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 150.
[15] *Ibidem*, p. 131.
[16] *Ibidem*, p. 129.
[17] *Ibidem*, p. 158.
[18] Ferdinand Gohin, *op. cit.*, p. 31—32.
[19] H. Taine, *La Fontaine et ses fables*, Paris, 1860, p. 182.

dar puternici și atașați; lupii, voraci, fără scrupule. Vulpea, care se face și ea favorită, prin însușirile bine cunoscute, ia loc între curteni și folosește limbajul tagmei. Ea se adresează stăpînului cu „dobitocia voastră", sărutîndu-i laba, așa cum obișnuiesc vechii boieri; cinstea ei o atestă „pufușorul pe botișor". „Obștească adunare" o formează cei puternici. „Prostimea" (oile) e „năpăstuită" de „dajdiile" grele, dar starea ei nu are ieșire, deoarece „craiul" însuși e îmbrăcat în „piei de oaie"; iar lupul nu are dreptul... decît la o singură piele. Măgarul—ciocoiul recent „ajuns" — îngîmfat și prost, se acoperă de ridicul, dar profită cu cinism de situația cîștigată, răzbunîndu-și trecutul de umilinți [20]. Și exemplele sînt multe.

Asemănările subliniate la cei doi poeți — păstrînd necesarele proporții — impun pentru edificare compararea nu atît a simbolismului uman și social, care în fabula de pretutindeni are cam aceleași corespondente în lumea animală — cel social adaptat la caracteristicile naționale și sociale respective — ci a modalităților apropiate de realizare, de prezentare și de caracterizare.

La Fontaine, este știut, a excelat ca pictor animalier prin detaliul substanțial, expresiv și sugestiv, capabil să evoce o fizionomie, un fel de a fi, de a merge și de a simți al unui animal. Astfel ne întîmpină: „Des *lapins* qui sur la bruyère, / L'œil éveillé, l'oreil au guet, / S'égaient..." (X, 14, V. 19—21); „Un *loup* n'avait que les os et la peau"; (I, 5, V. 1); „Un jour, sur ses longs pieds allait, je ne sais où,/ Le *Héron* au long bec emmanché d'un long cou" (VII, 4, V. 1—2) etc.

Iată aceeași manieră la Alexandrescu: „Un bou ca toți boii, puțin la simțire" *(Boul și vițelul)* [21]; „domnul Elefant, cu nasul învîrtit, / Puternic îndestul, dar însă necioplit"; „Cerbii cu coarne lungi, urșii cu coade scurte" *(Elefantul)* [22]; „Cu urechea pleoștită, cu coada-ntre picioare, / Cîinele trist și jalnic, mergea pe o cărare" *(Cîinele și măgarul)* [23]; „Barza cea simțitoare", „Care pe om iubește" *(Corbii și barza)* [24];... „lebăda gîtoasă" *(Lișeța, rața și gîsca)* [25]; „Cotoiul cel smerit" *(Șoarecele și pisica)* [26].

Diversitatea procedeelor caracterizării la La Fontaine oferă și ele posibilitatea unor analogii cu acelea folosite de Gr. Alexandrescu. În mod obișnuit, fabulistul francez denumește animalele cu apelativul generic: loup, ours, lion, belette, âne, renard, cigale, corbeau etc., dar și prin noțiuni generale: „la dindonière gent" (XII, 18, V. 9), „La gent maudite" (a vulturilor) (VII, 7, V. 36), „la gent marcassine et la gent Aiglonne" (III, 6, V. 36), „la race Escarbote" (II, 8, V. 53); altădată, el folosește un titlu obișnuit, sau cu intenție ironică: „Compère le Renard" (I. 8, V. 1), „Le Singe maître ès arts" (XI, 5, V. 4), „Messer Loup" (IV, 16, V. 34); „Sire Loup" (I, 5, V. 6), „Dame Baleine; Dame Fourmi" (I, VII, V. 22, 23), „Maître Chat" (XII, 2, V. 13), „Sultan Léopard" (XI, 1, V. 1); alteori, un epitet psihologic sau moral cu care judecă animalul: „Galliard Corbeau" (II, 16, V. 9); „oiseau jaloux" (păunul) (II. 17, V. 10),

---

[20] G. Călinescu, *Gr. Alecsandrescu*, București, E.P.L., 1962, p. 220—223.
[21] Gr. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 150.
[22] *Ibidem*, p. 117.
[23] *Ibidem*, p. 170.
[24] *Ibidem*, p. 232.
[25] *Ibidem*, p. 244.
[26] *Ibidem*, p. 125.

„Coqs incivils, peu galants" (X. 7, V. 1); „Renard le perfide" (XII. 18, V. 3) etc.; după cum, altă dată, poetul exprimă cînd compasiunea : „la pauvre Philomèle" (III, 15, V. 4), „pauvre Chevrette de montagne" (XII, 15. V. 98), cînd ura : „cet animal plein de rage", „cette bête cruelle" (I, 10, V. 8, 18).

Iată cum au „devenit" la Alexandrescu sugestiile primite de la capodopera lafontaineiană : poetul nostru denumește și el animalele în mod obișnuit cu același apelativ al categoriei respective : tigru, vulpe, lup, leu, bufniță, măgar etc. dar și prin noțiuni generale : „neamul lupesc" *(Ursul și lupul)* [27], „neamul șoricesc" *(Șoarecele și pisica)* [28], „nația păsărească" *(Cucul)* [29], „soiul dobitocesc" *(Catîrul cu clopoței)* [30]; și la Alexandrescu ne întîmpină alăturarea unui titlu obișnuit sau cu intenții ironice, evident, românizate : „jupîneasa vulpe" *(Vulpea liberală)* [31], „domnul lup" *(Elefantul)*, „doamna vacă" *(Boul și vițelul)*, „dama vulpe", „madama lebădă" *(Lebăda și puii corbului)* [32], „jupînul tigru" *(Pisica sălbatică și tigrul)*; întîlnim, de asemenea, un epitet psihologic sau moral cu care poetul judecă animalul : „cucul pasere proastă" *(Cucul)*, „găinele proaste" *(Uleul și găinele)*, „Lupul cu toată prostia / Cîrmuia împărăția" *(Cîinele izgonit)* [33] sau, în fine, autorul își exprimă compasiunea pentru unele necuvîntătoare : „bietul dobitoc" *(Catîrul cu clopoței)*, „biata coțofană" *(Cucul)*, „micul miel" *(Mielul murind)* [34]. Toate aceste similitudini depășesc, evident, simpla coincidență, atestînd că poetul român a fost sensibil la unele procedee folosite de La Fontaine în creionarea fizică și morală a personajelor, înțelegîndu-le însă și însușindu-și-le creator, în sensul folosirii lor într-o perspectivă nouă, românească. Alexandrescu a realizat astfel anume fizionomii morale, specifice locului și epocii, un anume simbolism al personajelor, ale cărui sensuri răspund unor realități ale timpului.

Cîteva dintre calitățile narațiunii și ale turnurii dramatice din fabulele lui Gr. Alexandrescu prilejuiesc, de asemenea, stabilirea unor relații între cei doi poeți. Comparativ cu Asachi și Heliade care, deși l-au citit și transpus pe La Fontaine, au păcătuit fie prin prolixitate, fie prin simplificări silite, confuzii sau excese în tendințele didactico-moralizatoare sau satirice, Alexandrescu a știut să distingă la modelul său, și să asume la posibilitățile lui, condițiile fundamentale ale povestirii în fabulă : claritatea, conciziunea și logica maestrului în succesiunea desfășurării faptelor și evenimentelor. Poetul nostru a înțeles, nu mai puțin, importanța eliminării amănuntelor ce încarcă inutil povestirea, și adăugarea acelora necesare pregătirii punerii în scenă, însemnătatea renunțării la desciere și explicație în favoarea solicitării imaginației lectorului. În maniera lui La Fontaine, dealtfel, care în prologuri, dedicații și fabule face confidențe în ce privește arta sa, Alexandrescu sugerează și el unele dintre imperativele amintite, cu care investește specia : „Alții în locu-mi ar descri

[27] *Ibidem*, p. 147.
[28] *Ibidem*, p. 125.
[29] *Ibidem*, p. 156.
[30] *Ibidem*, p. 242.
[31] *Ibidem*, p. 152.
[32] *Ibidem*, p. 142.
[33] *Ibidem*, p. 122.
[34] *Ibidem*, p. 238.

poate / acele tonuri neimitate" *(Privighetoarea și măgarul)*. Sau, cu același sens, este sfîrșitul expoziției din fabula *Elefantul*.

În spiritul artei narative lafontaineiene, pe care Alexandrescu a știut s-o intuiască în așa fel încît a devenit a sa, iată o mică schiță de tablou, care declanșează acțiunea în fabula *Corbii și barza:* „Pe o cîmpie / Mare, bogată, / Urmă odată / O bătălie / Aspră, cumplită, neasemuită, / Încît cadavre nenumărate / Zăceau grămadă neîngropate". De dimensiuni miniaturale, fresca este de o impresionantă forță sugestivă; fără detalii de prisos, în cîteva cuvinte numai, de o rară expresivitate și sobrietate, poetul surprinde cadrul, amploarea și grozăvia unei lupte, ravagiile ei finale. Cu totul remarcabilă la poetul nostru este, se observă, cunoașterea valorii cuvintelor de o mare putere evocatoare, știința ordonării lor pentru obținerea efectelor voite, ca acea succesiune de epitete ce ne dă imaginea vastității cîmpului de luptă sau a urgiei încăierării.

Sau altă dată, în *Oglindele* [35] sau *Mierla și Bufnița* [36], Alexandrescu pornind, ca și La Fontaine, de la un fapt aparent fără importanță, dar pe care imaginația sa a știut să-l exploateze, a extras o adevărată povestire cu semnificații dintre cele mai profunde pentru nevoile și devenirea neamului său, iluminarea.

Cît privește orientarea lui Gr. Alexandrescu de la epic la dramatic în cadrul fabulei, aceasta a fost pusă în bună parte, justificat într-o măsură, pe seama modelului oferit de La Fontaine [37]. Atmosfera în general senină, de haz, ce caracterizează fabula celor doi poeți, obținută cu armele obișnuit folosite de amîndoi, ironia, satira și zeflemeaua, disimulate adesea sub diverse forme ale comicului — totul realizat la dimensiunile măiestriei fiecăruia — îndreptățește aparent remarca acestui nou aspect al îndatorării lui Alexandrescu față de modelul său. O lectură mai atentă însă a operei poetului român ne-a îngăduit să vedem în această asemănare dintre Alexandrescu și La Fontaine mai întîi o anume filiație temperamentală și spirituală, și în al doilea rînd un împrumut. Amîndoi naturi sincere, deschise, dotați cu un ascuțit simț al observației, iubind fantezia și independența, detestînd nonvaloarea și impostura, disprețuind unul emfaza ridicolă a pedanților secolului al XVII-lea, altul despletita retorică heliadescă, în tendința lor de a pune în lumină adevărul, preferă, așa cum dovedește în general întreaga lor operă, formele senine ale denunțării, procedeele comicului natural, în care predomină monologul și dialogul.

Dovadă că nu sîntem în fața unei simple coincidențe sau numai a unei influențe — oricît de creator ar fi înțeleasă aceasta — ci a unor autentice înzestrări individuale ale celor doi fabuliști este, considerăm, și faptul, care ni se pare un argument extrem de elocvent, că viziunea comică implică o anume detașare de contingent, fapt ce nu se poate, vădit lucru, împrumuta, și care constituie, totodată, și un suport al poeziei, la care au ajuns în fabulă și unul și celălalt, fiecare la proporțiile lui (asupra aspectului vom mai reveni). Acest grad al detașării, în funcție de profunzimea opticii comice a unuia și altuia, relevă considerabile diferențe, prin valorile integrate de fiecare în fabulele lor; aceste diferențe nu dezavantajează, totuși, poetul nostru, deoarece, în timp ce detașarea lui La

[35] *Ibidem*, p. 120.
[36] *Ibidem*, p. 154.
[37] S. Iosifescu. *Gr. Alexandrescu*, București, ESPLA, 1960, p. 100.

Fontaine era în bună parte rezultatul maturității spiritului său, dar și al unei însemnate tradiții, Gr. Alexandrescu, și într-un plan și în celălalt, făcea operă de pionierat.

Cunoașterea amplă a lui La Fontaine în zilele noastre ne absolvă, credem, să insistăm și să dovedim cu numeroase exemple ironia lucidă dar surîzătoare a marelui fabulist, care, în desfășurarea ei, a cunoscut aproape toate formele comicului. Cine nu-și amintește astfel de iscusita înlănțuire dintre povestire și dialog, care opune cele două personaje în *Le corbeau et le renard* (I, 2) și face să înainteze acțiunea prin cîteva momente de o rară savoare, între care vicleniile și volubilitatea lingușitorului și cinismul acestuia dinaintea finalului rămîn memorabile? Sau cui nu i-a rămas la fel de vie hazlia situație a broaștei din *La grénouille qui se veut faire aussi grosse que le boeuf* (I, 3), care se desfășoară într-un crescendo dramatic dens ce atinge limitele caricaturii? În amîndouă fabulele, ca pretutindeni dealtfel în cele douăsprezece cărți ale clasicului francez, ironia, fin țesută în trama comică, nu desființează, ci, senină, savant dozată, creează, în contrast cu simplificările voite ale comicului sau cu tonul grav al acestuia, o imagine dreaptă și nuanțată asupra personajelor și relațiilor lor, asupra faptelor și evenimentelor.

Cît privește pe Alexandrescu, disponibilitățile personale pe care le invocăm, înaintea oricăror influențe sau împrumuturi, în conceperea dramaturgică a unui însemnat număr de fabule, le-am sprijini mai întîi cu exemplul satirelor. Create paralel cu apologurile, ele sînt prin excelență operă de ironie, în care viziunea și fantezia comică domină. Ca în *Satiră — Duhului meu* [38], de exemplu, unde Alexandrescu, deși inspirat ca idee de Boileau, își întrece modelul, realizînd, comparativ cu umorul lipsit de viață al acestuia, „o mică comedie de badinaj aproape mussetian", cum apreciază G. Călinescu, „în care omul de teatru compune viziunea unui întreg salon de epocă" [39]. Dialogul alert, de o frapantă naturalețe și expresivitate, valorificat într-o piesă, ar fi situat, credem, pe Alexandrescu în fruntea tuturor începătorilor în ale teatrului din timpul său. În *Confesiunea unui renegat* [40], de asemenea, Alexandrescu a creat „înaintea lui Alecsandri, nu pentru scenă, ce-i drept, dar destinat parcă să fie recitat la rampă, monologul satiric" [41], iar în *O profesiune de credință* [42] poetul a făcut proba unor remarcabile resurse în realizarea comicului de caracter.

Constant, optica comică este dublată și la Alexandrescu de o altă facultate, ironia — totdeauna perechi cînd este vorba de o dotare naturală — prin care poetul își exprimă un dezacord, o atitudine de persiflaj. Nici ironia sa însă nu este violentă, în ton de diatribă heliadescă, ci, obișnuit, Alexandrescu cultivă contrastul antitetic, umorul vioi, înțepătura malițioasă, „făcînd haz, cu o bonomie cel puțin aparentă, ...într-o formă reticentă și spirituală" [43]. Izbucnirile, ca aceea la adresa lui I. Heliade Rădulescu sau împotriva proconsulului Halcinski din *Adio* sînt, cum s-a

[38] Gr. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 110.
[39] G. Călinescu, *Gr. Alecsandrescu*, p. 202—203.
[40] Gr. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 111.
[41] Ion Roman, *Prefață* la Gr. Alexandrescu, *op. cit.*, p. LXVIII.
[42] Gr. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 183.
[43] Ion Roman, *op. cit.*, p. LXVI.

mai remarcat, accidente. Rareori verva satirică atinge indignarea, tonul de revoltă, asprimea invectivei.

Aceste certe însușiri și realizări în sensul opiniei avansate sînt investite cu noi valențe într-o serie de fabule, ca *Elefantul, Cîinele și cățelul, Vulpea liberală, Boul și vițelul* etc. Ultima, de exemplu, este o reușită și amuzantă punere în scenă sub multe dintre unghiurile relevate. Concepută ca o mică dramă, fabula are structura respectivă : o expoziție, unde povestitorul prezintă succint personajul principal; două, trei trăsături îi ajung poetului pentru a defini ironic insuficiența eroului și ridicolul situației în care se află : „Un bou ca toți boii, puțin la simțire, / În zilele noastre de soartă-ajutat, / Și decît toți frații mai cu osebire, / Dobîndi-n cireadă un post însemnat". Intervenția abilă a unui comentator adîncește discreditul eroului și stupoarea cititorului, angajînd interesul, curiozitatea : — „Un bou în post mare ! — Drept, cam ciudat vine". Prudent însă, poetul generalizează situația și, în același timp, printr-o subtilă întorsătură, o localizează cu o zicală de mare circulație autohtonă : „Dar asta se-ntîmplă în orcare loc : / Decît multă minte, știu că e mai bine / Să ai totdauna un dram de noroc" [44].

Cîteva faze ale acțiunii, care se succedă într-un dialog iscusit condus, definesc în continuare atît laturile cele mai caracteristice ale evoluției morale a parvenitului — prin noile obiceiuri și norme de viață adoptate — cît și drama sufletească a vițelului refuzat, amenințat, ignorat și în cele din urmă alungat la ordinele rudei în care sperase. Cît sperase cu adevărat ? Aici intervine una dintre problemele lăsate voit deschise, credem, prin care poetul incită imaginația cititorului : pe de o parte vițelul apare naiv și sincer în dorința de a-și ameliora starea prin ruda „ajunsă". În insistențele lui însă, ne putem întreba, nu tinde el însuși mai sus ? Este aici, am spune, luciditatea poetului asupra condițiilor de cronicizare a arivismului, tară generală, dar mai ales a epocii sale, cînd diverse categorii căutau, într-un fel sau altul, un loc în angrenajul general tulbure, atît de favorabil parvenirii.

În fine, deznodămîntul concis — nerecunoașterea rudei sărace de către boul ajuns — are loc, rapid, exploziv și extrem de convingător, adevărul lui rezultînd din caracterul personajelor în conflict : „Boierule, zise, așteaptă afară / Ruda dumitale, al doamnei vaci fiu. / — Cine ? a mea rudă ? mergi de-l dă pe scară. / N-am astfel de rude, și nici voi să-l știu" [45].

Sensul fabulei, foarte transparent, cu adresă la o stare de fapt contemporană, dar și general umană sau invers, a făcut de prisos orice morală.

De inspirație neîndoilenic autohtonă, fabula are și alte reușite originale, caracteristice dealtfel majorității fabulelor, ca acea culoare locală de un savuros pitoresc : boul ajuns boier, stăpînește avuțiile locului : „clăi sumă și livezi o mie" ; are slugi de pază, își face siesta, tipică boierilor noștri adînc înfeudați încă obiceiurilor orientale ; partea de ironie a poetului care vizează conservatorismul retrograd nu trebuie, de asemenea, să ne scape. Dialogul final cu sluga este în cei mai specifici termeni ai epocii [46].

---

[44] Gr. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 150.
[45] *Ibidem*, p. 151.
[46] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 222—223.

Fabula vădește deopotrivă darul lui Alexandrescu nu numai de a crea și a face să trăiască personajele fabulelor sale, ci, ca și La Fontaine, poetul știe să le atribuie atitudinea cea mai adecvată și limbajul cel mai expresiv, conform caracterului care-l reprezintă, calități ce sînt esențiale autorului dramatic. Cînd boul ajuns boier, înștiințat despre ruda săracă ce-l așteaptă, răspunde : —„Cine? a mea rudă? mergi de-l dă pe scară. / N-am astfel de rude și nici voi să-l știu" — ne putem închipui replică mai adevărată și mai definitorie pentru psihologia parvenitului suficient, orgolios, lipsit de orice scrupule?

Alte realizări ale narațiunii sau dezvoltării dramatice în fabula lui Alexandrescu, cum ar fi construirea subiectului pe opoziția puternică dintre condiția personajelor, ușurința și firescul cu care poetul nostru trece de la povestire la dialog, cedînd cuvîntul eroilor, procedeu ce creează un interesant efect de neprevăzut, alternanța stilului direct și indirect etc., întîlnite deja la La Fontaine, compun alte aspecte care oferă posibilitatea înțelegerii împrumutului creator întreprins de poetul nostru.

Apropierile și comentariile unui număr de date și fapte relevă că Alexandrescu a realizat în bună parte o operă originală și prin acea excepțională adaptare la gen ; în sensul de a fi știut să se oprească la specii care conveneau cel mai bine imaginației și sensibilității lui. Cît privește fabula, el a împrumutat anumite subiecte, — nu numai de la La Fontaine, dealtfel — idei, cadrul sau alte detalii, pe care, dispunîndu-le potrivit ideilor avute în vedere, folosind în dezvoltarea lor modalități ale diferitelor genuri, a făcut operă de creație. În acest sens, s-a remarcat cu pertinență nota de detașare, de ironie a lui Gr. Alexandrescu, în fabule ca *Boul și vițelul*, *Cîinele și cățelul*, *Ursul și vulpea*, *Elefantul*, care integrează fabula sa în tipologia romantică. Specia nu mai este, cum se apreciază în continuare, o piesă de gen tragic, ca fabula veche, care exprima un moment conflictual rezolvat în defavoarea celui slab sau credul, de unde morala respectivă ; și nici o piesă de factura aceleia a secolului al XVII-lea francez, a cărei învățătură era pusă, în general, în acord cu normele rigide ale unei societăți închise. Odată cu noua perspectivă romantică, fabula devine un procedeu complex, cu multiple forme de manifestare, pe care doar procedeul „deghizării" le însumează sub aceeași denumire" [47].

Poetul român a re-creat, prin urmare, împrumuturile nu numai prin noile sensuri și nuanțe ale analizei morale, spirituale și sociale, întreprinse în acord cu realitățile locale ; ci și prin faptul de a fi adăugat speciei, pentru întîia oară, — prelucrărilor și fabulelor proprii — o dimensiune romantică prin acel accent de detașare, de ironie, prin procedee care aparțineau altor genuri. Din acest punct de vedere, fabulele lui Gr. Alexandrescu întrunind calități ale celor mai rezistente opere ale sale, atribute ale poeziei epice, lirice, satirice și dramatice, ar trebui să dobîndească, poate, un loc mai privilegiat în ansamblul creației, ca operă care atestă, extrem de grăitor, dimensiuni majore ale posibilităților lui.

[47] Mircea Anghelescu, *Introducere în opera lui Gr. Alexandrescu*, București, Editura „Minerva", 1973, p. 109—110.

Gr. Alexandrescu a demonstrat însă cea mai înaltă originalitate vis-à-vis de modelul său, prin faptul că, tot pentru prima oară în literatura noastră, fabula, pînă atunci exclusiv didactic-moralizatoare, a devenit în alambicul său poetic o imagine artistică a realității, poetul integrîndu-se intim ei. Fără a-i fi accesibile subtilele analize abstracte, Alexandrescu știe ce este poezia. Deși nu se îndepărtează de realitate, nu o reproduce totuși. El pătrunde sufletul lucrurilor, al ființelor și naturii, pe care-l exprimă cu sobrietate, cu adevăr și emoție, deosebit de sugestiv, imaginația noastră participînd efectiv. Ca în fabula *Privighetoarea în colivie*, unde suferința păsării în captivitate, care reține toată simpatia și compasiunea, devine simbolul dorului nostru de libertate într-o situație dată sau al libertății în general. Ca un ecou al elegiilor, natura este asociată discret reflecției, cu o notă de melancolie — dimensiune a adevăratei poezii — în fața trecutei tinereți : „Nencetat tristă, gîndea cu jale / L-a tinereței veselă vale, / L-acele crînguri, l-acel izvor, / Unde l-a nopții lină tăcere, / Ea a vieței cînta plăcere, / Razele zilei, dulcele-amor" [48]. Este aici acea emoție subiacentă realismului poetic obișnuit, ce adîncește semnificația umană și simbolică, ridicînd fabula lui Gr. Alexandrescu la nivelul *poeziei*. Sau în fabula *Corbii și barza*, unde poetul știe să transforme observația, impresiile asupra luptelor timpului, a victimelor și profitorilor, în emoții încărcate de o anume semnificație morală. Echivalențele poetice găsite sînt dintre cele mai simple, mai adevărate și mai proprii să sublinieze ideea unui vibrant umanism și a iubirii de patrie. Mai totdeauna, dealtfel, în ciuda neajunsurilor limbii încă neformate, și a neglijențelor proprii, care i-au atras aspre critici, fabulele lui Gr. Alexandrescu, prin adevărul uman și semnificația morală conținute, obligă la reflecții care depășesc subiectul.

Morala, care devine ca și la La Fontaine „sufletul fabulei", este și ea o probă de asimilare creatoare a modelului. În ea Gr. Alexandrescu s-a integrat, poate cel mai divers și complet, în sensul reflecției personale pe care o conține și care întrunește, am spune, caracteristici ale tuturor curentelor literare — mai vechi sau în afirmare — ce au marcat epoca și opera poetului : ea este cînd ironică și satirică în spiritul clasicismului și respectiv romantismului *(Lupul moralist, Cîinele și cățelul, Pisica sălbatică și tigrul)*, cînd străbătută de unde de tristețe și melancolie, sub influența sentimentalismului preromantic *(Privighetoarea în colivie, Toporul și pădurea, Cucul)*.

În fine, conchizînd asupra virtuților de fabulist ale lui Gr. Alexandrescu și însemnătății contactului său cu La Fontaine, se poate afirma că poetul nostru, cunoscînd experiența locală în practica fabulei, asimilînd tradiția antică dar mai ales spiritul creației lafontaineiene, a reușit, grație unor disponibilități existente deja în el, cum s-a văzut, să „metamorfozeze" impulsurile, atitudinile, ideile primite, întreaga experiență exterioară și să facă operă de creație cu un adînc specific național. Înlăturînd în acest sens uscăciunea și prolixitatea povestirii, caracterul imper-

[48] Gr. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 145.

sonal al moralei din fabula anterioară, folosind teme și forme tradiționale, unele modele străine — între care al lui La Fontaine rămîne precumpănitor — Gr. Alexandrescu a dezvoltat mai ales direcția social-politică a speciei, preponderentă la noi și de la Țichindeal. Selectînd datele cele mai revelatoare ale realității românești, făcîndu-le ale lui, a investit fabula românească, se poate spune, păstrînd toate proporțiile, cu virtuți ale *poeziei:* prin sinceritatea inspirației și o anume tensiune a sufletului cu care trăiește actualitatea din interiorul ei; prin reflecția personală, ironică sau satirică asupra datelor și faptelor abordate, și de aici sugerarea sau exprimarea directă a unor idei și sentimente *ale sale;* în fine, prin folosirea originală a unor modalități artistice, epice, dramatice și lirice capabile să comunice gîndirea și emoția.

LA FRANCE DANS L'ŒUVRE DE VASILE ALECSANDRI

AL. HANȚĂ

L'historiographie littéraire roumaine a posé souvent et parfois de manière pertinente le problème des échos de la littérature française dans la culture roumaine et de leur apport à l'élargissement des horizons et à la maturation des attitudes de la littérature roumaine. A ce propos, les travaux de Pompiliu Eliade, Dimitrie Popovici, Charles Drouhet, ainsi que bien des identifications et des commentaires effectués par G. Călinescu dans l'*Histoire de la littérature roumaine depuis ses origines jusqu'à présent* (Bucarest, 1941) — pour n'en rappeler que quelques-uns — sont devenus depuis longtemps objet de référence ; dernièrement ces travaux ont donné cours spécialement à des recherches qui ont en vue la présence d'un certain écrivain (par exemple Balzac, Hugo, Chateaubriand, Baudelaire, etc.) au centre de l'attention du public et des gens de lettres de Roumanie.

On connaît bien les conditions historiques défavorables au peuple roumain pour se développer, le combat ininterrompu qu'il a livré pour sauvegarder son être national, pour la liberté et la justice.

Nourrie par la politique rétrograde, d'expansion des grandes puissances environnantes, dont les intérêts se croisaient sur le territoire de la Roumanie, cette permanente lutte pour survivre n'a pas permis une évolution normale, harmonieuse de la littérature, car, l'un des humanistes roumains du XVII[e] siècle, Miron Costin, l'avouait, «le moment n'était pas à la création littéraire, mais bien aux soucis et aux soupirs».

Au moment où les réalités intérieures et extérieures deviennent favorables, dans les conditions d'une intensification de la lutte d'affirmation de la latinité, de l'unité et de la continuité historique du peuple roumain sur le territoire de la Dacie, lorsqu'on est amené à poser le problème de certaines transformations sociales et politiques démocratiques et que devient possible l'ouverture vers les valeurs matérielles et spirituelles de l'humanité, la littérature est censée devenir l'un des principaux moyens de la lutte générale pour l'émancipation sociale et nationale du peuple roumain, ainsi qu'un instrument mis au service du progrès et de l'affirmation de la vérité.

Dans ces conditions, au premier plan il y a naturellement la promotion de l'élément autochtone, le développement de la langue, de l'histoire, des traditions et des réalités nationales ; on suit l'exemple des littératures modernes plus évoluées tout particulièrement pour ce qui est du perfectionnement des modalités d'expression artistique, de la modernisation des espèces et des genres littéraires.

Rev. ist. teorie lit., tom 27, nr. 3, p. 387—393, București, 1978.

La conscience de la latinité, des affinités de structure et d'affectivité entre le peuple roumain et les autres peuples latins a déterminé l'orientation des gens de culture et de lettres roumains dans la première moitié du siècle passé vers l'assimilation à titre méthodologique de l'expérience que les littératures française et italienne avaient acquise au long des siècles. C'est ainsi que s'explique la grande circulation que connaissent à ce moment dans les pays roumains les œuvres de Boileau, Lévizac et Moissant, Marmontel, Condillac, La Harpe et d'autres encore, parmi les théoriciens, Dante, Petrarque, Tasso et Alfieri, Voltaire, Rousseau, Lamartine, Hugo, Milton, Byron, Pope.

Déployée sous les auspices de quelques esprits éclairés, capables de saisir les nécessités du moment, parmi lesquels il faut mentionner Ion Heliade-Rădulescu, Gheorghe Asachi, Costache Negruzzi et Gheorghe Barit, cette action d'assimilation et de naturalisation de l'expérience universelle allait avoir des conséquences, les plus fertiles, pour ce qui est le procès de perfectionnement de la versification, de modernisation des genres et d'émancipation de l'ensemble des problèmes de la littérature roumaine. Subordonnée au processus organique d'intégration de la littérature roumaine à l'ensemble des initiatives révolutionnaires de réorganisation politique et sociale du pays, cette action allait conférer de nouvelles dimensions et perspectives, ainsi qu'une efficience accrue au message littéraire et allait contribuer à l'affermissement de l'orientation populaire et nationale que Mihail Kogălniceanu allait promouvoir dès 1840, dans sa revue « Dacia literară ». Cette époque est caractérisée par un militantisme socio-patriotique fortement marqué et elle met l'empreinte de ses déterminations sur le mot écrit en égale mesure. D'ailleurs, les écrivains mêmes s'identifient avec les protagonistes de la lutte de régénération multilatérale du peuple roumain, agissant de façons diversifiées et sur des plans multiples pour l'affirmation et l'achèvement des idéaux d'unité, d'indépendance et de progrès.

Dans ce sens même, on peut affirmer que, par ses éléments fondamentaux, l'œuvre de Vasile Alecsandri illustre la conscience sociale et politique, les options artistiques de toute une époque, ordonnée autour de l'entrée de la Roumanie dans le circuit du développement moderne.

Né en 1821, l'écrivain développe et affirme sa personnalité dans le climat de plein élan révolutionnaire et de rédaction des desiderata nationaux et sociaux qui a succédé à la révolution de Tudor Vladimirescu et a pris un contour distinct dans les années 1848 ; durant cette période il a pris part, par le mot écrit ou par l'action, aux grands événements que le peuple roumain a vécus au siècle passé. Présent parmi les révolutionnaires de 1848 par des poèmes mobilisateurs et par des manifestes programatiques, en 1859 il compte parmi les militants les plus enthousiastes au service de l'union des deux principautés, la Moldavie et la Valachie, en un Etat unique, sous la direction d'un seul prince. Il sera l'un des plus intimes collaborateurs et conseillers du prince Alexandru I. Cuza, position qui lui permettra de contribuer, au plan diplomatique, à la reconnaissance de l'acte de l'Union par les grandes puissances, et au plan intérieur de soutenir la réalisation de certaines réformes particulièrement importantes pour le développement ultérieur de la Roumanie.

La guerre pour la conquête de l'indépendance nationale de 1877 a eu dans l'œuvre de Alecsandri son illustration la plus brillante ; le poète a localisé la réalisation des aspirations anciennes et toujours ardentes du peuple roumain dans les prouesses des soldats roumains qui ont apporté la liberté au pays.

Avec Alecsandri, sur le plan littéraire, la poésie lyrique connaît de nouvelles dimensions de manifestation et précise ses champs de prédilection, tout en mettant l'accent sur ses préoccupations patriotiques, militantes. Auteur du premier recueil de poésies populaires, le poète compte parmi les premiers écrivains roumains qui considèrent la création folklorique comme base classique des tentatives modernes de création littéraire. Comme créateur du répertoire dramatique national, Alecsandri a aussi le mérite d'avoir créé l'un des premiers drames romantiques roumains à sujet historique, *Despot-Vodă*, de même que celui d'avoir conféré à la poésie lyrique roumaine des formes distinctes, particulières.

Dans l'œuvre de l'écrivain, ainsi que dans l'activité de l'homme politique Alecsandri, il y a les réalités culturelles et politiques françaises qui s'y font place pour laisser des traces souvent visibles, beaucoup d'entre elles étant entrées dans le patrimoine des relations entre la Roumanie et la France. L'affection que Alecsandri nourrissait pour la France et son peuple s'explique en tout premier lieu par le fait que le futur poète et dramaturge avait appris, dès son âge le plus tendre, la langue de Corneille et de Molière, pour continuer ensuite ses études à Paris, à une époque où les mouvements de conquête des droits démocratiques, ainsi que les mouvements à l'appui de la lutte des peuples pour leur libération nationale y rencontraient justement un écho favorable. En second lieu, la Révolution française de 1789 avait créé la première grande brèche dans le système féodal d'oppression sociale et nationale et avait, par cela même, ouvert des perspectives nouvelles à l'évolution des peuples européens ; en même temps, Napoléon I[er] avait pensé à un certain moment à la reconstitution de l'ancien royaume de la Dacie ; tous ces faits ont été censés accroître le prestige de la France aux yeux des Roumains et nourrir leurs espoirs dans un éventuel soutien de la part des Français en vue de la réalisation de leurs desiderata concernant l'unité et l'indépendance nationales. Finalement, la conscience qu'il a de notre latinité nourrit sa foi dans la possibilité de créer la solidarité des peuples latins, dont les effets multiples, politiques et culturels, ré-actualiseraient le « génie latin » et ses fonctions civilisatrices.

En tant que poète, Alecsandri a marqué son début par des ouvrages écrits en français *(Marie*, *Les brigands*, *Zunarilla* et *Serata)*, à une époque où il manifestait une grande admiration pour les œuvres de Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Musset, Scribe et Béranger. Au baccalauréat il avait été examiné par Saint-Marc Girardin tandis que le contact avec la littérature l'avait déterminé à renoncer à son intention de faire des études de médecine ou de quelque branche technique pour prendre le métier d'écrivain. En 1841, s'étant affirmé comme prosateur dans les pages de la revue « Dacia literară » grâce à la nouvelle *Buchetiera de la Florența*, il fait publier, dans la revue bilingue de Asachi, « Le glaneur moldo-valaque », trois autres poèmes écrits en français : *Le cosaque*, *La jeune fille* et *A monsieur de Lamartine*, tous les trois marqués par les attributs

spécifiques au romantisme mais aussi par l'esprit de jeunesse, et le manque d'expérience de leur auteur.

Cependant toutes ces premières tentatives que Alecsandri a faites en français peuvent être considérées comme de simples exercices, car sa véritable personnalité poétique allait prendre contour en contact étroit avec la création populaire nationale, avec les mythes, l'histoire et les réalités autochtones. Il est tout aussi vrai que Alecsandri allait continuer à composer des poèmes en français, mais ceux-ci n'occupent qu'une place d'importance minime, non significative dans sa création. Une place à part est toutefois occupée par les poésies résultées du voyage que Alecsandri a fait en 1882 dans le Midi de la France, afin de recevoir le prix de la latinité ; beaucoup d'entre elles, ayant une certe valeur, sont représentatives pour la compréhension des relations que le poète roumain entretenait avec les membres du mouvement des Félibres. Il ne s'agit pas, dans ce cas-là, de poésies exclusivement occasionnelles (d'ailleurs elles ont été publiées dans « l'Iou de Pascas », 1883 ; « L'Armana provençau », 1888 ; et dans le volume *Jeux Floraux de Provence, Fêtes latines internationales de Forcalquier et de Gap* (mai, 1882), Gap, Richaud, 1883, rédigé par le félibre Ch. Gantelmi d'Ille, et reprises par Alecsandri dans le tome X de ses œuvres) ; quelques-unes d'entre elles prolongent dans le temps des idées et des sentiments que leur auteur avait conséquemment nourris. Il s'agit, en l'occurence, de la poésie *Ronsard à Toulouse*, qui contient des suggestions que Alecsandri a puisées dans *Banul Mărăcine*, ouvrage d'origine populaire qui semble fournir à Alecsandri des arguments à l'affirmation de l'origine roumaine de Ronsard, il s'agit aussi de la poésie *Le petit rameau*, qui frappe par l'imagination qu'elle trahit, ainsi que par son pouvoir de subordonner un thème folklorique aux raisons programmatiques de l'époque, constituant par là-même une nouvelle affirmation de la persistance et du prestige de la latinité.

D'ailleurs, les options communes concernant le renforcement des rapports entre les peuples latins, leur assistance réciproque, la prédilection pour la création folklorique et populaire en général, semblent justifier l'affection profonde qui s'était instaurée entre Alecsandri et les représentants du mouvement des félibres.

Alecsandri concevait le théâtre comme une école d'éducation morale et civique. Sa création est à peu près entièrement subordonnée à une telle conception. Autochtones par excellence, les thèmes de l'œuvre dramatique d'Alecsandri font appel souvent, pour ce qui est de leur coté artistique, à des modèles plus ou moins éloignés du théâtre français classique et contemporain ; ainsi, est-il possible d'y déceler des traces de Molière et Hugo, de Picard et Regnard, de Scribe et Jules Sandeau, etc. Dans la plupart des cas, les similitudes appartiennent au champ des procédés artistiques et moins à celui du contenu, puisque l'ensemble thématique et le message de ces pièces trouvent leur motivation et leur écho dans les réalités sociales et humaines mêmes de Roumanie.

Il y a deux œuvres dramatiques d'Alecsandri où l'image de la France et de la sympathie dont ce pays bénéficiait de la part de l'écrivain sont mises en relief de façon directe, convaincante. La première d'entre elles, intitulée *Nobila cerşetoare* (La noble mendiante), situe son point de départ dans la situation difficile où se trouvait la France en 1871, à la

fin de la guerre franco-allemande et du soulèvement de la population de Paris. De même que la poésie *Căderea Rinului* (La Chute du Rhin), traversée par des symboles générateurs d'espérances dans la résurrection de la gloire de la France, cette pièce nous rappelle le fait que Alecsandri avait mis en vente à ce moment-là, en brochure, son poème historique *Dumbrava Roşie*, pour envoyer ensuite la somme encaissée en guise de contribution personnelle, modeste mais pleine de significations, au payement des dettes de guerre auquel la France était obligée de se soumettre conformément aux conditions de la paix de Francfort (1871) ; cette pièce met au premier plan la participation d'un Roumain, volontaire dans l'armée française — Ştefan Dalbu, aux luttes de Sedan et les nobles faits d'une jeune fille, Adelina Dorian, qui réunit les fonds nécessaires à l'assistance accordée aux malades et aux blessés en France.

Parue en 1884, *Fîntîna Blanduziei* est une pièce en trois actes et en vers qui constitue en essence une évocation de la personnalité du poète latin Horace, mais aussi un prétexte pour le débat de certains problèmes profondément contemporains. La critique et l'historiographie littéraire ont établi le fait que les situations psychologiques et les méditations de Horace rapportées à bien des incidents de la vie pourraient être identifiées avec des dates de l'existence d'Alecsandri même. Le mariage des deux esclaves à noms symboliques, Gallus et Geta, fait avec le consentement d'Horace qui les met en liberté, est représentatif pour la façon dont Alecsandri essayait de situer dans le temps les traditions de l'amitié franco-roumaine. (Gallus — le Gaulois ; Geta — La Gète ou la Dace).

Grand admirateur de Lamartine, dont il évoque très souvent la personnalité, insistant tout particulièrement sur le soutien que le grand poète a accordé aux révolutionnaires roumains en 1848, Alecsandri a aussi entretenu des relations d'amitié avec les poètes provençaux Mistral et Gabriel Azaïs, Louis Roumieux, A. Roux de Lunel-Viel, Aubanel, Tavan, etc., et nous a laissé des lignes extrêmement intéressantes à propos du profil moral et intellectuel de Prosper Mérimée, auquel il se sentait intimement lié par leur intérêt commun pour la création populaire.

Grand amateur de voyages, à la manière romantique, Alecsandri compte parmi les premiers écrivains roumains à avoir décrit les réalités du Midi de la France, de l'Espagne, de l'Italie et de l'Afrique du Nord. Le volume intitulé *De Biaritz à Gibraltar*, écrit en plusieures étapes et publié entre 1855—1874, est révélateur quant à la définition du tempérament et des options d'Alecsandri. Son journal est, en grandes lignes, une page d'autobiographie, une autodéfinition et, en même temps, un moyen d'affirmation de ses préférences et de rejet des réalités qui étaient incompatibles avec sa vision classique, harmonieuse, du monde. C'est l'œuvre d'un paysagiste et d'un portraitiste qui manifeste ses préférences pour la couleur, pour l'anecdote et l'examen moral. Le fil de la description est souvent interrompu par des analogies ou des épisodes romantiques par structure ; la manière utilisée par l'auteur témoigne de l'influence que Prosper Mérimée exerçait à l'époque sur les écritures de cette facture.

Généralement parlant, l'écriture est primordialement fondée sur les épithètes. Biaritz est une « petite ville égarée dans la baie de la Gascogne », l'Adour est paisible, patriarchal, le torrent le Gave de Pan est

« tempétueux », le ciel des Pyrénées semble une voûte d'émeraude, qui pendant la nuit se remplit de brillants.

L'écrivain admire la région gasconne, est impressionné par l'application et la propreté des habitants de Toulouse mais il est déçu par le bâtiment du Capitol de cette ville, d'autant plus que la municipalité l'avait transformé en tribunal.

« Les avocats du Capitol de Toulouse — écrivait Alecsandri — tiennent la place des oies qui ont sauvé le Capitol de Rome ».

La contemplation de la statue de Pierre-Paul Riquet (1604—1680), celui-ci ayant construit le Canal du Midi, lui permet de mettre en évidence l'estime dont jouit en France la mémoire de tous ceux qui ont contribué à sa grandeur et sa prospérité ; dans les villes de Montpellier, Arles, Beaucaire, et surtout Nîmes, la mémoire historique des endroits, concrétisée dans des vestiges architectoniques particulièrement précieux, offre la substance de certains commentaires dont le mérite consiste dans l'acuité de l'observation et dans la précision des détails. Finalement, Marseille offre au voyageur l'image d'une ville trépidante, où, poussés par leurs intérêts, des gens de quatre coins du monde se sont donné rendez-vous ; essentielles quant à la définition du profil de la ville lui semblent les rues Canebiera et Prado.

A la suite de la riche activité diplomatique que Alecsandri a déployée à l'époque de Al. I. Cuza, et qu'il a orientée vers la reconnaissance de l'Union des Principautés de 1859 par les grandes puissances, il nous est resté son groupage de notes intitulé *Extract din misiile mele diplomatice* (Extrait de mes missions diplomatiques), et qui est extrêmement intéressant pour ce qui est de la connaissance de l'atmosphère internationale de l'époque, des forces, des relations et des intérêts qui régissaient la politique européenne. Au cours de sa difficile mission, Alecsandri a été agréablement surpris par l'accueil et la compréhension dont il a bénéficié en France, de la part de l'empereur Napoléon III, de l'impératrice Eugénie et du ministre de l'Extérieur, le comte Walevski, du maréchal Pelissier, duc de Malacoff, de l'ambassadeur français à Londres, ce dernier lui ayant même facilité les entrevues avec les personnages officiels anglais et lui accordant son soutien par des conseils précieux visant la tentative de défaite de l'opposition que l'Angleterre manifestait envers l'acte de l'Union.

C'est toujours à Paris, aidé par le marquis de Vilamarina et le chevalier Nigra, celui-ci étant le beau-fils du filo-roumain Giovenale Vegezzi-Ruscala (1798—1880), par Edgar Quinet et Jules Michelet que Alecsandri prépare sa visite diplomatique en Italie, où, portant un message de la part de l'empereur Napoléon III, il rencontre Cavour et aussi Vittorio Emanuele II, le premier roi de l'Italie unifiée.

Les résultats du voyage fait par Alecsandri ont été particulièrement fructueux, ayant marqué l'un des moments les plus lumineux dans les relations franco-roumaines.

Nous ignorons dans quelle mesure la fiction aurait remplacé la réalité, mais dans la relation que Alecsandri a faite sur son entretien avec

l'empereur de la France, le poète a introduit un détail au moyen duquel il utilise comme argument les vers d'une poésie populaire roumaine où la figure de Napoléon I[er] était invoquée en tant que celle d'un libérateur :

« Bonaparte n'est pas loin,
Il vient nous rendre justice ! »

Tout ce que nous avons rappelé ici ne représente que quelques détails de la multiple activité de Alecsandri et de ses relations tellement diverses avec la France, détails que nous avons trouvé bon de rappeler en résumé, maintenant que nous fêtons la 100[e] anniversaire de son couronnement à Montpellier comme « bard de la latinité ».

En dépit du siècle écoulé, l'événement conserve encore sa signification non altérée, comme un symbole de la collaboration entre les peuples et de l'aspiration commune des gens vers la lumière et la fraternité.

ALEXANDRU MACEDONSKI SAU FASCINAȚIA FORMEI

(structură și semnificație poetică)

FELICIA GIURGIU

Scriitor a cărui vocație creatoare s-a manifestat în multiple direcții, Macedonski s-a remarcat și prin diversitatea formelor poetice abordate, preocupările sale pentru tiparul creației fiind evidente nu numai în articolele teoretice ci și în structurarea operei. Fervent slujitor al cultului formei considerată drept o expresie a complexității sufletului modern, poetul s-a impus în literatura română ca autor al unor interesante sonete și, mai ales, a unor adevărate lucrări de „orfevrărie" — rondelurile.

Dintre numeroasele creații care se supun formulei constrîngătoare a unei forme fixe, ne-am oprit asupra a două poezii, apropiate ca motiv și temă, — *Sonetul nestematelor* și *Rondelul cupei de Murano* — încercînd să surprindem, cu mijloacele analizei stilistice, la diferite nivele, diferențele dintre ele, atît în planul semnificației cît și al semnificantului.

Titlurile poeziilor operează inserția necesară într-un anumit domeniu, propriu și caracteristic creației macedonskiene, chiar dacă nu se poate eluda, în nici un fel, influența europeană : „ au existat și mai înainte poeți ai universului sensibil, dar nu în latura lui datorită dibăciei și iscusinței umane. Pentru întîia oară în lirica noastră cîntecul lui proslăvește lucrul lipsit de viață proprie, dar înnobilat și spiritualizat prin munca omului. Se va spune că aspectele acestea sînt datorite influenței parnasiene. Se va putea adăuga că abia prin înrîurirea simbolistă se revarsă în lirica lui Macedonski pietrele prețioase, metalele sau alte materiale pline de preț și frumusețe : diamantele și safirul, rubinul, perlele și berilul, alabastrul și porfilul, cornalina, agata și sideful, aurul, argintul și bronzul, santalul, catifeaua și mătasea. Dar cu toate că apariția acestor materiale, ca și entuziasmul estet provocat de ele, precum și de acele opere ale artei care îmbogățesc și înalță mediul nostru de viață răspund unui moment european, ele nu se încadrează mai puțin în structura generală a poetului" [1].

Poezie—„cheie" în care autorul condensează întreaga sa experiență și viziune, adevărat „focar" al operei macedonskiene, *Sonetul nestematelor* poetizează una din soluțiile fundamentale date conflictului existen-

---

[1] Tudor Vianu, *Alexandru Macedonski*, în *Opere*, 2, București, Editura Minerva, 1972, p. 532.

Rev. ist. teorie lit., tom 27, nr. 3, p. 395—401, București, 1978.

țial dintre „aspirațiile ideale" și „limitele ființei umane sau inerția materiei" [2]:

„Aci sunt giuvaere ce-mpart cu dărnicie.
Cristalizate fost-au de mine-n focul vieții.
Și-n apa lor răsfrînt-am minunea tinereții,
Iar de-artă șlefuite sunt azi pe vecinicie.

Făcut-am cea mai aspră și grea ucenicie,
Și tot le-am smuls din suflet în faptul dimineții.
Mai limpezi decît ochii de vis ai frumuseții,
Și tot le-am dat, în urmă, nespusă trăinicie.

De-acuma vîrsta poate pecetea să-și pună
Pe omul de azi și de mîine, iar moartea să-l răpună.
Aceste nestemate cu apă neclintită,

Sfidînd a clevetirii pornire omenească,
Și stînd într-o lumină mereu mai strălucită,
Să piară n-au vreodată și nici să-mbătrînească" [3].

Interesul pentru realitatea sensibilă, pentru forme și culori, explică „afinitatea poetului pentru lucruri, mai ales pentru obiectele de artă cîntate cu o pasiune care este a estetului. *Vasul* sau *Rondelul cupei de Murano* sînt poezii dintr-o speță neprezentă în literatura noastră pînă la Macedonski" [4]. Dacă „poezia lui Gautier, dar mai ales cea a lui Leconte de Lisle idealizaseră realizarea formală perfectă însoțită de ștergerea oricărei participări emoționale din partea poetului", în schimb, „în decor parnasian, Macedonski vibrează intens" [5]:

„Nu e de aur: e de raze.
O-ntind grifonii ce-o susțin.
E dătătoare de extaze,
Cu ea-n onoarea ta închin.

În schinteierea-i de topaze
Coprinde-al nemuririi vin.
Nu e de aur: e de raze.
O-ntind grifonii ce-o susțin.

E arta pură, fără fraze,
E cerul tot de soare plin.
Talaze largi după talaze.
E sufletescu-avînt deplin,
Nu e de aur: e de raze" [6].

Comentariul poetic surprinde, în sonet și rondel, esențialitatea creației, din perspectiva conștiinței creatoare și a celei care trăiește experiența estetică — conștiința receptoare, viziunile fiind complementare

[2] Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, București, EPL, 1967, p. 397.

[3] Alexandru Macedonski, *Opere*, I, Studiu introductiv, ediție îngrijită, note și variante, cronologie și bibliografie de Adrian Marino, București, EPL, 1966, p. 132. În volumul Alexandru Macedonski, I, *Poezii*, ediție critică cu studii introductive, note și variante de Tudor Vianu, București, 1939, apar următoarele diferențe: versul 9: „De-acuma, vîrsta poate *peceții* e să-și pună"; versul 12: „Sfidînd *a dușmăniei* pornire omenească".

[4] Tudor Vianu, *stud. cit.*, p. 532.

[5] Mihai Zamfir, *Introducere în opera lui Alexandru Macedonski*, București, EU, 1972, p. 126.

[6] Alexandru Macedonski, *Opere*, II, ediția citată, București, EPL, 1966, p. 206.

pe axa *creator — operă — interpret*. „Poemul, conceput ca un lucru care se situează în aria de mijloc dintre poet și auditoriul său, este desigur o abstracțiune. Poemul este un act. Singurele entități consistente sînt poetul și auditorii săi. Dar dacă vrem să punem stăpînire pe actul poetic, să-l înțelegem și să-l evaluăm și dacă trebuie să intre în circulație ca un obiect critic, trebuie să ajungem la hipostazierea lui" [7]. Procesualitatea dinamică a creației devine, la Macedonski, statică obiectuală.

Din perspectivă semantică, situația subiectelor în cele două poezii este următoarea: *creație (giuvaere, nestemate)*, *creator*, *trecere (vîrstă, moarte)* în sonet; *creație — privitor (= interpret)*, în rondel [8]. Modul de distribuție al subiectelor decupează sonetul în segmentele A(01—04), B(05—08), C(09—10), D(11—14), realizîndu-se, astfel, repartizarea versurilor în următoarele grupe: 4—4—2—4 (A și B coincid cu fiecare catren în parte, iar C și D împart sextetul într-un distih și un catren) [9]. În primele două secțiuni, termenii raportului gramatical subiect-obiect sînt reciproc comutabili *(creator-operă)*, în C apare relația trecere-creator, iar în D opera este privită în afara oricărei legături cu cel care a produs-o. Această ultimă situație este reprezentată în rondel, și anume, existența independentă a creației sustrasă cauzalității *autor-operă*, în producerea finalității *operă-interpret*.

Timpul sonetului este prezentul (intervalul aflat între „în urmă" și „de acuma") [10] cu dublă deschidere: spre trecutul limitat și consumat al spațiului „elaborării" și spre viitorul — nelimitat — al creației. Din prisma temporalității, octetul („actualitate", prezent etern, perspectivă preteritală a prezentului) — ce cuprinde referiri la *creare*, participare „înflăcărată" la desfășurarea existenței *(focul vieții)*, proces în care efortul (idee implicată în superlativul *„cea mai aspră și grea* ucenicie" și în verbele *a cristaliza*, *a șlefui)* și inspirația *(„le-am smuls* din suflet în faptul dimineții" — situarea temporală sugerînd truda căutării necesare prin întuneric pînă la izbucnirea luminii) se împletesc — se opune sextetului (prezent cu deschidere spre viitor, perspectiva de viitor a prezentului). Dacă sensul verbului *a răsfrînge* implică ideea artei ca nestemate-oglindă, obiectul reflectării — *minunea tinereții* corectează această viziune, creația surprinzînd *miracolul* existenței, deci viața transfigurată, esențializată estetic.

Desăvîrșită, creația își începe existența individuală separată de aceea a artistului care acceptă destinul biologic, refuzat pînă acum, în numele creativității, de voința formativă încordată spre perfecțiune — perenitatea artei opunîndu-se vremelniciei umane. Dar resemnarea în fața trecerii este doar aparentă, opera perpetuînd existența celui care i-a dat viață (din această perspectivă, *sfidarea* — caracterizînd una din ati-

---

[7] W. K. Wimsatt (Jr.), *Despre efectele iconice*, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, EU, 1972, p. 313.

[8] Ponderea lor este însă diferită: în sonet — *creație* (de 4 ori), *creator* (de 5 ori), *trecere* (de 2 ori), în rondel: *creație* (de 13 ori), *interpret* (o dată).

[9] În segmentul A, ipostazele semantice fundamentale ale subiectelor gramaticale alternează (*operă*—01, *creator*—01, *creator*—02, *creator*—03, *operă*—04).

[10] Primele două verbe din versul întîi redau nuanța de „actualitate" a prezentului: *sunt* (afirmînd existența independentă a operelor) și *împart* (exprimînd orientarea spre public a artistului, modalitatea ei fiind precizată de locuțiunea *cu dărnicie)*.

tudinile temperamentale fundamentale ale autorului — transferată la operă, este încărcată de semnificații).

Estetica formei („de-artă șlefuite"), strălucirea și expresivitatea („mai limpezi decît ochii de vis ai frumuseții" — fiind o metaforă rară, termenul de comparație doar sugerează și nu precizează), claritatea și durabilitatea („apă neclintită", „trăinicie") reprezintă atributele fundamentale ale creației (în sonet).

În rondel, „obiect" [11] este opera de artă receptată din perspectiva efectelor sale asupra privitorului. Doar două elemente ale realului se desprind din circumscrierea poetică a cupei care atît prin formă („e dătătoare de extaze") cît și prin conținut („coprinde-al nemuririi vin") provoacă extazul privitorului — cromatica — conotația *galben* fiind implicată în complexul semantic al termenilor *aur*, *raze*, *topaze*, *soare* și prezența motivului ornamental al grifonilor [12].

În ultima strofă are loc desprinderea comentariului de obiectul în sine, depășirea semnificației imediate și atingerea unui sens simbolic, fiecare vers stabilind o nouă relație de echivalență. Obiect în sine care emite, influențează dar nu mai primește nimic din afară, cupa iradiază lumină și strălucire *(raze, schinteiere, soare)*, devenind univers cuprinzător, loc de întîlnire al elementelor primordiale (aer, foc, apă). S-ar putea vorbi de o suprimare a legii firești a acțiunii timpului și a existenței spațiului, în sensul comprimării spațiului universal în volumul cupei sau al extensiei obiectului pînă la dimensiuni cosmice.

Așadar, spre deosebire de sonet, unde nu apare indicația efectului artei asupra publicului, implicat fiind doar raportul *artist-operă*, în rondel doar relația *creație-interpret* este relevabilă (dacă operei i *s-a dat* de către autor trăinicie, acum ea este *dătătoare* de extaze, și chiar fără prezența autorului care *împarte cu dărnicie*, grifonii *întind* cupa).

Spre deosebire de alte poeme în care Macedonski exalta forma pură, indiferent de conținutul pe care îl exprimă :

> „Vasul e de aur virgin schinteiat cu plăci de nacru,
> Încrustat cu pietre scumpe, zvelt dar trainic ca lin bronz,
> Și, coprindă ambrozie sau poșircă de vin acru,
> Dea beția dezmățării sau extazul unui bonz,
> Vasul e de aur virgin, sculptural, sublim și sacru" *(Vasul)* [13],

acum, strălucirea formală corespunde sublimității conținutului :

> „În schinteierea-i de topaze
> Coprinde-al nemuririi vin".

Metafora *al nemuririi vin* conține sugestia împărtășirii *din* și *cu* veșnicia

---

[11] Utilizăm termenul *obiect* cu semnificația dată lui de Zumthor : „Je désigne par ce mot „d'objet" de vastes secteurs de l'intelligible ou de sensible dans l'un desquels se situe l'imagination créatrice au moment qu'elle va passer à l'acte" (*Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, p. 76, în volumul *La stylistique. Lectures*, Paris, 1970, de Pierre Guiraud și Pierre Kuentz).

[12] „În mod general, mai mult culorile decît formele rețin privirea lui Macedonski. Înzestrarea sa este mai mult a unui pictor decît a unui sculptor" (T. Vianu, *op. cit.*, p 534).

[13] „Ce admiră poetul, cu întreaga senzualitate a simțului său plastic? În primul rînd, obiecte decorative, sculpturale, perfect cizelate, precum *Vasul*, cîntat de Hérédia (*Le Vase*), Banville, dar și de simboliști ca Henri de Régnier, Samain *(Au jardin de l'Infante. Poèmes)* — Adrian Marino, *op. cit.*, p. 394.

artei a celui care o contemplă („ a înțelege înseamnă a egala"). „Acțiunea poetică este încă de la originea sa, în mod iremediabil, o coacțiune, o acțiune comună a poetului și a cititorului. Și de aceea putem să spunem de pe acum în mod riguros că cititorul *este în egală măsură autor al poemului ca și poetul însuși*" [14].

Lectura restrînsă la titluri ar putea crea impresia că poeziile se disting prin opoziția *natură-artă*. Parcurgerea lor prilejuiește înțelegerea faptului că, în ambele creații, „obiecte lirice" sînt produse ale artei, creîndu-se astfel efectul de frustrare a așteptării. Datorită unui efect de „retroacțiune" putem stabili caracterul metaforic al primului titlu și caracterul simbolic al celui de-al doilea, arta fiind principiul creator situat în afara operelor pe care le modelează (sonet) [15], sau ea identificîndu-se cu opera surprinsă în esențialitatea ei cea mai pură (rondel) [16].

Expresivitatea sonoră a rondelului este remarcabilă (virtuțile sugestive ale sonetului în schimb sînt neglijabile), detalii plastice fiind sugerate prin intermediul muzicalității. Dealtfel, poetul însuși vedea în muzică una din calitățile fundamentale ale poeziei ulterioare : „Poezia viitorului nu va fi decît muzică și imagină, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii" [17]. În special versurile-refren se reliefează prin textura lor sonoră. Obsedat de metale și pietre prețioase, poetul se oprește la această viziune metaforică în sonet, dar o depășește, cel puțin parțial, în rondel : *Nu e de aur : e de raze*. Apariția negației în primul vers-refren, vers-temă fundamental înseamnă renunțarea la o echivalență metaforică în favoarea alteia ; dar tocmai această excludere creează viziunea poetică inițial (anticipativă), strecurîndu-se ideea că infirmată este realitatea și nu toț o relație metaforică *(cupa e de aur)*. Prezența termenului *aur* în structura negației este încărcată de semnificații : datorită repetiției și a plasării sale înainte de cezură ; poate, datorită prezenței sunetelor sale componente în structura cuvîntului Murano și a „platformei valorice" create pentru cea de-a doua metaforă — *e de raze*.

În vers are loc deschiderea vocalismului în cadrul celui de-al doilea emistih, datorită caracterului vocalelor plasate sub accent : *u — a* (primul emistih cu contrast maxim de deschidere, sub accent fiind plasată vocala negației *nú*) — *e-a* (al doilea emistih cu contrast micșorat). Afirmația rezistă și în urma examenului tuturor vocalelor din vers : ú e e á u// é e á e, *u* fiind vocala cadru în primul emistih și *e* în al doilea. Dominante sînt vocalele mijlocii (5), între cele închise și deschise stabilindu-se un echilibru (2—2).

În versul al doilea (tot vers-refren), vocalele accentuate au o repartizare „chiasmică" : i ó // ó i. Aceeași repartizare o recunoaștem și în analiza vocalelor din emistihuri, cele labializate încadrîndu-le pe cele nelabializate (egale ca număr), sau fiind încadrate de acestea : o ĭ i ó // i ó u i. Raportat la primul vers se poate vorbi de o închidere a vocalismului în cel de-al doilea (acum predominînd vocalele închise — 5 închise

[14] Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, București, EU, 1975 p. 328.

[15] Substantivul *artă* are în propoziție funcție de complement de agent („de-art ă ș lefuite").

[16] „Cupa de Murano devine simbolul perfecțiunii și al gratuității artei" (Adrian Marino, *op. cit.*, p. 394).

[17] Alexandru Macedonski, *Opere*, IV, *Articole literare și filosofice*, ediție critică cu studii introductive, note și variante de Tudor Vianu, București, 1946, p. 101.

și 3 mijlocii), deci de realizarea unui contrast sonor în cadrul refrenului. Contrastul, evident și în rimă, se va păstra în această poziție în întreg rondelul (á—í) — *rima a* (feminină, paroxitonă): *raze—extaze—talaze—raze—fraze—talaze—raze* și *rima b* (masculină, oxitonă): *susțin—închin—vin—susțin—plin—deplin*.

Versurile cu vocalismul cel mai deschis sînt 11 (5 vocale deschise, 3—mijlocii, 1—închisă — sonoritatea sprijinind semnificația: „Talaze largi după talaze") și 4, iar cele cu vocalismul cel mai închis: 2 = 8 și 6. Vocalele mijlocii predomină în versurile 1 = 7 = 13, 3, 5, 9, 10 [18].

Prin arta versurilor din rondeluri, Macedonski sfîrșește ca „poet muzician, ca meșter al cuvîntului, o calitate care, în înzestrarea sa, a alternat cu aceea de poet descriptiv și vizionar, pentru a realiza una din cele mai complexe formule ale literaturii românești" [19].

Scris în ritm iambic cu măsura versului de 14 silabe, sonetul înfățișează următoarea formulă rimică: *abba/abba/ccd/ede* (schema sonetului clasic francez, cu rime feminine). Din cele cinci sonete scrise în românește (și cuprinse în *Opere*, I—IV, ediție îngrijită de A. Marino), doar unul mai are aceeași structură — *Sonetul puterii* (*O.*, III, 133). Celelalte prezintă următoarele forme: *abab/abab/ccd/eed* (*Avatar*, *O*, I, 159, *Sonet*, *O.*, III, 46, *Sonetul din zări*, *O.*, III, 132, 7) și *abab/abab/ccd/ccd* (*Sonet*, *O.*, III, 135).

Rondelul, scris tot în ritm iambic (metrul 8/9), are structura rimică obișnuită a speciei: abab/abab/ababa, iar versurile 1 = 7=13 și 2=8. Din cele 54 de poezii cuprinse în poema rondelurilor încă 37 urmează aceeași structură; 16 rondeluri prezintă însă neregularități, apărînd diferențe, chiar dacă uneori minime, între versurile impuse ca identice de legea speciei: 1=7≠13 (*R. contimporanilor*, *R. cascadelor de roze*, *R. florilor de lună*, *R. podului de onix*, *R. chinezilor din Paris*), 1=13≠7 (*R. lunei*, *R. opiumului*), 1≠7=13 (*R. domniței*, *R. orașului de altădată*), 1≠7≠13 (*R. cercetașilor*), 2≠8 (*R. oglindei*, *R. coroanelor nepieritoare*), 1≠7; 2≠8 (*R. marilor roze*, *R. Parisului iad*, *R. apei din grădina japonezului*), 1≠7≠13, 2≠8 (*R. meu*).

Desfășurării ample, în lectură, a sonetului, datorată lungimii versurilor, îi corespunde rostirea, aproape sacadată, a rondelului, a cărui „respirație" caracteristică este o urmare atît a unor versuri scurte (în finalul cărora de 9 ori apare punctul) cît și a versurilor formate, cu prioritate, din cuvinte monosilabice. Frecventele pauze în lectura rondelului decupează versurile în unități „de conținut", corespunzînd expresiei, mereu reluate, sau mereu diferențiate a unui afect unic — acela al încîntării extatice în fața unei lucrări a mîinilor și imaginației umane (un singur

[18] Trebuie remarcată și prezența frecventă a vocalelor și diftongilor la început de vers. Faptul că poetul a exploatat — lucid — valoarea expresivă a sunetelor o dovedesc considerațiile sale teoretice: „Este evident pentru oamenii ce nu sunt lipsiți de cultură muzicală că sunetele închise, precum: i, u cît și sunetele grave ca: a și chiar o, sunt menite să deștepte sensațiuni, dintre care, cele întîi vor fi note triste și întunecate, iar cele de-al doilea sonore dar solemne" (*Poezia viitorului*, în *Opere*, IV, p. 100).

[19] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 538.

ingambament leagă versul 5 de versul 6, în acest caz, pauza din final fiind scurtată sau suprimată).

Opțiunea inițială pentru tiparul sonetului sau al rondelului s-a dovedit a fi activă, modul de organizare al materiei poetice influențînd — într-o anumită măsură — atît forma expresiei (stilul) cît și substanța conținutului (ideile, sentimentele, viziunile) [20]. Dar relația aceasta nu este ireversibilă, ci într-un permanent circuit. După cum susținea Valéry, „uneori, un lucru vrea să se exprime, alteori, vreun mijloc de exprimare dorește un lucru pe care să-l poată exprima" [21].

Așadar, fascinație a formei — forma fiind „principiul prin care obiectul are un sens" [22], lumea operei „constituindu-se ca totalitate finită, dar nelimitată, care este ceea ce opera ne spune atît prin forma cît și prin conținutul său, o totalitate ce solicită deopotrivă, și reflecția și sentimentul" [23].

---

[20] H. Sørensen consideră, în literatură, drept formă a expresiei — stilul, drept substanță a expresiei — limba, drept formă a conținutului — temele, compoziția, genurile și drept substanță a conținutului — ideile, sentimentele, viziunile (apud K. Togeby, *Littérature et linguistique*, p. 45, în volumul *La stylistique. Lectures*, Paris, 1970 de Pierre Guiraud și Pierre Kuentz).

[21] *Variété*, 5, 161, apud Rene Wellek, *Conceptele criticii*, București, 1970, p. 60.

[22] Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, București, Edit. Meridiane, 1976, p. 273.

[23] Mikel Dufrenne, *op. cit.*, p. 218.

UN ROMAN MAI PUȚIN CUNOSCUT AL SOFIEI NĂDEJDE :

Tragedia Obrenovicilor

VICTORIA FRÂNCU

O însemnată parte a operei literare a Sofiei Nădejde a văzut lumina tiparului în prestigioase reviste și ziare ale timpului, fiind apoi înfățișată în ipostaza independentă a volumelor de schițe, nuvele ori romane; *Tragedia Obrenovicilor*, scriere de factură romanescă ce începe să apară în paginile cotidianului „Universul" [1], concomitent cu ultimele secvențe ale romanului *Patimi*, nu a mai împărtășit soarta celorlalte, fiind, de aceea, uitat de critica și istoriografia literară românească, ca și de public [2].

Geneza *Tragediei Obrenovicilor* se deduce din conlucrarea factorilor de natură extraliterară cu cei ce țin de configurația spirituală și literară a autoarei înseși. Elementul de ambianță ce a determinat în mod hotărîtor apariția romanului este, fără îndoială, lovitura de stat petrecută în Serbia la 28/29 mai 1903, în urma căreia dinastia Obrenovicilor se stinge, tronul fiind ocupat de partida adversă, Kardjordje [3]. Evenimentul consumat la Belgrad a fost amplu și îndelung relatat de presa întregii Europe [4], alimentînd literatura de senzație, pe de o parte, constituind tema dezbaterii istorice și politice, pe de alta [5]. Ecoul înregistrat la București pare a-l depăși pe cel european, fenomen sesizat de însuși sîrbii [6], care-l pun,

---

[1] Anul XXI, 1903, nr. 150—244; 247—253; 255—264; 266—268; 270—272; 274, 276; 278—280; 282, 284, 286; 288—289; 291; 293—294; 296; 298—301.

[2] Fără a-l comenta, Victor Vișinescu îl semnalează în bibliografia ce însoțește volumul *Din chinurile vieții*, București, 1968, p. 267—268, comițînd o eroare, căci romanul se încheie nu în nr. 298, ci în nr. 301. Că uitarea se așezase definitiv pe această scriere a Sofiei Nădejde ne-o dovedește tălmăcirea și publicarea, 40 de ani mai tîrziu, în editura „Scrisul românesc" de la Craiova, a unei monografii pe aceeași temă, aparținînd italianului Elio Zorzi, *Drama de la Belgrad (1903)*, fără a ști că literatura română se afla în posesia uneia net superioare!

[3] Organizată de un grup de ofițeri, mișcarea s-a soldat cu uciderea ultimului descendent al dinastiei Obrenović, Alexandru, și a soției acestuia, Draga, înlăturîndu-se, astfel, o guvernare autocrată, ce devenise insuportabilă și adusese țara într-un grav impas. Evenimentul inaugurează o perioadă de veritabil reviriment politic, economic, social în viața Serbiei. Cf. *Enciklopedija Jugoslavije*, vol. 5, Zagreb, 1962, p. 598—599; I. Božić, S. Cirković, M. Ekmečić, V. Dedijer, *Istorija Jugoslavije*, Belgrad, 1972, p. 330.

[4] Vezi „Universul", anul XXI, 1903, nr. 147, p. 1; nr. 148, p. 5; nr. 150, p. 1; nr. 151, p. 1—2, 3; nr. 152, p. 5; nr. 154, p. 3; nr. 155, p. 3; nr. 158, p. 1, 3; nr. 159, p. 3; nr. 161, p. 1, 3; nr. 170, p. 1; nr. 174, p. 1; nr. 202, p. 3; nr. 206, p. 3; nr. 233, p. 3; nr. 245, p. 3; nr. 252, p. 3; nr. 254, p. 3; nr. 296, p. 3; nr. 297, p. 3.

[5] E. Zorzi inserează principalele lucrări apărute pe această temă în Austria, Franța, Germania, Anglia și Italia. Cf. *Drama de la Belgrad*, p. 313.

[6] „Universul", anul XXI, 1903, nr. 152, p. 3.

nu fără temei, pe seama legăturilor de sînge avute de membrii familiei Obrenovici cu aristocrația de la noi, atît Milan, cît și Natalia, soția lui și regina Serbiei, fiind români [7] de origine. Pe de altă parte, amploarea dată evenimentului în presa și publicistica românească se datorează și existenței în România a unei colonii sîrbești, formată din partizanii familiei Karadjordje [8].

În aceste împrejurări presa românească abundă în știri [9], se traduc și se publică romane de senzație [10], apar asemenea producții ale unor autori autohtoni [11], se pun în scenă piese de teatru [12], s-au intonat chiar și arii muzicale [13], iar într-o zonă superioară a spiritualității românești se organizează procesiuni sui-generis [14] și se scriu „romane istorice originale", cum este cel al Sofiei Nădejde.

Întîlnirea scriitoarei române cu istoria Serbiei nu are loc întîmplător, ci se produce în virtutea principiilor de luptă și creație literară ale Sofiei Nădejde. Militantă consecventă pentru emanciparea femeii, preocupată în permanență de existența ei socială, scriitoarea a fost, cu siguranță, atrasă de viața plină de chin și amărăciune a Nataliei Cheșcu-Obrenović, căreia i s-a alăturat cu toată compasiunea și solidaritatea, dînd, de fapt, la iveală romanul ei biografic, căci *Tragedia Obrenovicilor*

---

[7] Milan Obrenović s-a născut la Iași, la 22 august 1854, ca fiu al lui Mihail Obrenović și al Mariei Catargi, descendentă a unei familii de moșieri români din Moldova, cu care acesta a păstrat pînă la moarte legătura. Cf. „Universul", anul XXI, 1903, nr. 151, 153; Generalul R. Rosetti, *Din corespondența inedită a Principelui Milan al Serbiei cu colonelul Gheorghe Catargi în timpul războiului din 1877—1878*, Academia română, Memoriile secțiunii istorice, seria III, tom XVII, mem. 3, București, 1935, p. 39, nota 2; E. Zorzi, *op. cit.*, p. 40, 163—164; *Enciclopedia italiană*, ed. 1949, vol. XXII; Roma, 1951, p. 264; *Larousse du XX-e siècle*, IV, Paris, p. 873. Natalia se născuse la 2 mai 1859, la Florența, ca fiică a colonelului Petru Cheșcu și a principesei Pulcheria Sturdza, reprezentanți ai moșierimii din Moldova, cu întinse proprietăți și în Basarabia. Cf. *Nathalie, reine de Serbie: Mémoires*, Paris, 1891, p. 96; Generalul R. Rosetti, *op. cit.*, p. 39, nota 5; E. Zorzi, *Drama ...*, p. 52; N. Iorga, *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, X, București, 1945, p. 156; *Enciclopedia italiana*, ed. 1949, vol. XXIV, Roma, 1951, p. 301.

[8] „Universul", anul XXI, 1903, nr. 147, p. 3; nr. 153, p. 3; S. Nădejde, *Tragedia Obrenovicilor*, în „Universul", anul XXI, 1903, nr. 279; E. Zorzi, *op. cit.*, p. 107—108.

[9] Vezi Victoria Frâncu, *Lovitura de stat din 28/29 mai 1903 oglindită în paginile cotidianului românesc „Universul"*, comunicare prezentată la Simpozionul de relații culturale, literare și lingvistice româno-iugoslave, București, 20—25 octombrie 1976.

[10] Baronul de S., *Misterele curții regale din Belgrad*, în „Universul", anul XXI, 1903, nr. 225, apoi în „Universul literar", anul XXI, 1903, nr. 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52. Scrierea lui E. Zorzi, *Drama de la Belgrad* (1903), Scrisul românesc, Craiova, f.a. (?1943) de orientare pro-Obrenović, tinde a fi o monografie obiectivă a evenimentului.

[11] Adrian Dorea, *Sceptru și sînge sau tragedia din Belgrad*, Tipografia „Munca", Strada Doamnei, nr. 9, București, 1903.

[12] Este vorba de o piesă de teatru, jucată anterior în Germania și Italia, *Regina Draga* sau *Drama din Belgrad*, identică, probabil, cu o alta, scrisă de I. Kraus, tradusă de C. Velcescu, *Drama sîngeroasă din Belgrad*. Cf. „Universul", anul XXI, 1903, nr. 180, 181, 186, 190, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 297, 301.

[13] S-a numit *Cîntecul reginei Draga*, pe versuri de P. Macri, muzica de Niedermeyer, aranjament de L. Stern, și a fost interpretată de Margareta Dumitrescu-Dan. Cf. „Universul", anul XXI, 1903, nr. 172.

[14] Nicolae Iorga pleacă precipitat pe urmele atentatului, la Belgrad, consemnîndu-și impresiile în memorialistica sa. Vezi *O zi la Belgrad*, în vol. *Pe drumuri depărtate*, București, 1904, p. 207—224; *Orizonturile mele. O viață de om așa cum a fost*, ed. a II-a, București, 1972, p. 332. Vezi și V. Frâncu, *Iugoslavia în memorialistica lui Nicolae Iorga*, în „Analele Societății de limba română", Zrenjanin, nr. 6, 1975, p. 136, 138.

debutează și rămîne, în bună parte, o scriere despre fata boierilor basarabeni, devenită principesă și apoi regină a Serbiei.

Opțiunea pentru faptul istoric imediat corespunde unei alte aspirații literare a scriitoarei : orientarea creației spre realitatea nemijlocită, considerată demnă sursă de inspirație. Polemizînd parcă cu cei ce ar propovădui eludarea contemporaneității imediate, a faptului fierbinte, scriitoarea revine asupra acestui principiu, formulîndu-și opțiunea pentru actualitate, în particular, pentru zbuciumata viață a popoarelor balcanice, prin intermediul alter-ego-ului său, Ștefan Pruncu, care crede cu tărie că oamenii de știință și de artă ar trebui să-și îndrepte atenția spre prezent, căutînd să-l lumineze, să-l însănătoșească : „A descrie ce se petrece de trei ani în Serbia e lucru foarte greu. Istoricii mari, ca Mommsen, studiază popoarele moarte ; munca lor ar putea fi mult mai folositoare, dacă ar studia istoria acestor nenorocite popoare balcanice, cari fac sforțări uriașe să-și păstreze naționalitatea și ca să fie și ele în rîndul popoarelor europene. După mine aceste popoare trăiesc numai grație neînțelegerilor celor mari" [15].

Tragedia Obrenovicilor este nu numai o operă de actualitate, ci și o scriere cu un scop bine definit, declarat înainte de a începe să apară : cititorii vor afla în acest fel „cheia tragediei din Serbia". Opunîndu-se „meșterilor de senzație", autorii amintitelor romane ce circulau în toată Europa, Sofia Nădejde se angajează să scoată la iveală mobilurile de profunzime ale evenimentelor petrecute la Belgrad. Orientarea demersului scriitoricesc în direcția dezvăluirii cauzelor de ordin social, politic, economic ale loviturii de stat din 28/29 mai 1903 este strîns legată de concepția despre lume și viață a autoarei, vădind multe puncte de contact cu cea materialist-dialectică, cunoscută în cercul „Contemporanului", frecventat împreună cu soțul ei, pe cînd se aflau la Iași, concepție implicată în toată opera Sofiei Nădejde [16]. Istoria este definită în paginile romanului-foileton ca operă a celor mulți, a poporului, capetele încoronate influențînd prea puțin mersul ei înainte : „— Eu, domnule, am mare încredere în viitorul poporului nostru. Orice s-ar întîmpla cu Milan de azi și cu toți Milanii de ce-or mai fi, poporul trebuie să meargă înainte. Domnii sînt pentru popor ca niște corăbii, în cari stăpînul a avut destulă minte să nu-și pue tot avutul. Dacă se îneacă e pagubă, dar niciodată desăvîrșită " [17].

La data apariției romanului despre Obrenovici, autoarea lui se dovedește a fi convinsă de determinarea materială a vieții, de necesitatea transformării radicale a existenței celor mulți, proces de lungă durată, nemodificat de desele schimbări de regim ori de guvern, fără a întrezări, însă, calea revoluționară de prefacere a societății. Adeptă a noii concepții despre lume și viață, despre istorie, scriitoarea caută cauzele evenimentelor petrecute în Serbia în manifestările de natură politică, socială și economică ale societății, proiectînd viața celor trei Obrenovici pe acest fundal. Atitudinea profund umană adoptată față de victimele loviturii de stat din 28—29 mai 1903, condamnarea crimei comise nu o împiedică să aprecieze cu exactitate situația revoluționară creată, apreciere ce

[15] „Universul", anul XXI, 1903, nr. 206.

[16] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 482 ; V. Vișinescu, *Studiu introductiv* la S. Nădejde, *Din chinurile vieții*, p. IX—X.

[17] „Universul", anul XXI, 1903, nr. 158.

concordă întru totul cu opinia istoriografiei iugoslave actuale : „Alexandru umpluse măsura cu vîrf și îndesat. Popoarele sînt ca valurile mării, nu toate cu puterea ucigașă, unele umflă pe altele, pînă ce unul, ajuns uriaș, aduce jale și moarte. Da, jale și moarte a fost la conac !

Poporul ar fi răbdat poate încă mult, dar s-au găsit elemente răzvrătitoare, împinse cari de indignare, cari de dorul răzbunării, cari de al mărirei ori lăcomiei, și, poate, unele chiar din patriotism ; și toate la un loc, ca valuri mici, au format valul ucigător care în noaptea spre 29 mai au adus jalea și moartea în conacul de la Belgrad.

Vai ! În această dramă e greu de găsit vinovatul !

Nu-i unul, ci mulți. Condițiile de dezvoltare ale Serbiei au împins și pe Milan și pe Alexandru la o mulțime de conflicte cu poporul. Alexandru, deprins a se juca cu schimbările de constituție, cu loviturile de stat, aci cu dările de libertăți, aci cu suprimările lor, cu schimbări de ministere, deprins chiar cu încercări de atentate nereușite, credea că are voie să facă orice [18].

El nu avea nici tactul lui Milan, să știe pînă unde poate răbda norodul și pînă unde nu. Poporul de mult clocotea în valuri, s-a găsit unul ucigaș și a lovit fără milă. Popoarele, în furia lor, sunt inconștiente, ca și elementele, nu cunosc milă, nici îndurare" [19].

La fel de importantă pentru elucidarea genezei romanului este problema surselor de informație. Sofia Nădejde a fost, fără îndoială, o scriitoare de o formație intelectual-politică deosebită, familiarizată cu istoria popoarelor balcanice, cu problemele ce le confruntă la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea. În elaborarea *Tragediei Obrenovicilor* autoarea a utilizat atît scrieri generale privitoare la Serbia [20], cît și, după propria-i mărturie, material familial, corespondența dintre Milan și Natalia [21] ori alte informații, puse la dispoziția scriitoarei, presupunem, de către însăși fosta regină a Serbiei [22], căci numai astfel ne putem explica uimitoarea exactitate a faptelor relatate, verificate per-

---

[18] Cea mai nouă istorie a Iugoslaviei menționează că între 1893 și 1903 regele Alexandru a dat 4 lovituri de stat, a schimbat 12 guverne, a înnoit și suspendat de cîteva ori constituția, a abrogat legi, purtîndu-se cu partidele politice nemulțumite după bunul său plac. Vezi I. Božić, S. Ćirković, M. Ekmečić, V. Dedijer, *op. cit.*, p. 330.

[19] „Universul", anul XXI, 1903, nr. 301.

[20] Lectura monografiei lui E. Zorzi indică drept sursă de informare a Sofiei Nădejde scrierea lui Saint René Taillandier, *La Serbie au XIX-e siècle*, Paris, 1871.

[21] Corespondența dintre cei doi soți, dintre Natalia și personalități ale vieții politice sîrbe ori amici aflați la Belgrad, ca și actele încheiate în perioada exilului forțat și a divorțului (1887—1890) au fost date publicității în 1891, la Paris, reunite sub titlul de memorii ale reginei Serbiei. Vezi *Nathalie, reine de Serbie: Mémoires*, Paris, 1891. Sofia Nădejde nu le folosește doar pe acestea.

[22] În sprijinul ipotezei noastre, privitoare la modalitatea de a intra în posesiunea amintitelor scrisori, aducem mărturia lui Stojan Novaković, care, prin bunăvoința aceleiași Natalia Chește-Obrenović, are copii ale corespondenței purtate de cei doi soți în limba franceză, între 15 XI 1884 — 22 II 1885, pe cînd Milan se afla la Niš. Cf. *Dvadeset godina ustavne politike u Srbiji*, Belgrad, 1912, nota 2, p. 26—28. Mai tîrziu, în timpul conflictelor cu soțul său, regina Serbiei răspunde tuturor acuzațiilor cu posibilitatea de a pune la dispoziție copii ale scrisorilor lui Milan care ar disculpa-o imediat. Cf. *Mémoires*, p. 107—108, 232. Aceleași memorii relevă faptul că Natalia păstra legătura cu rudele sale, aflîndu-se de mai multe ori la Ungheni și București. Cf. *op. cit.*, p. VI, 202, 288, 289, 311—314.

fect de monografiile consacrate ulterior în Serbia, apoi în Iugoslavia, domniilor celor doi Obrenovici [23].

Un alt izvor de informare îl reprezintă presa sîrbă, citată în sprijinul opiniilor emise asupra unor evenimente politice și sociale, la care autoarea a avut, cu siguranță, acces mulțumită vastelor ei cunoștințe de limbi străine. Se fac, astfel, referiri ori se folosesc extrase din articole sau corespondențe publicate în ziarele sîrbești „Istok", „Videlo", „Narodni dnevnik".

Structura scrierii relevă o oarecare simetrie, materialul epic fiind dispus în trei părți, precedate de un prolog-pretext al apariției romanului, din care cititorul află că autoarea îndeplinește astfel dorința lui Ștefan Pruncu de a se publica tot ce a adunat în timpul șederii în Serbia, unde plecase pentru a găsi argumentele necesare împiedicării planului de căsătorie a Nataliei cu Milan Obrenović, rămînînd apoi pentru a veghea la liniștea ființei iubite. Prima parte, formată din 7 capitole, deapănă istoria căsătoriei fetei de boieri basarabeni cu principele Serbiei, pînă la nașterea fiului lor, după războiul ruso-turc din 1876. Partea a doua reia firul narațiunii de la participarea României și a Serbiei la războiul din 1877, ducîndu-l pînă la abdicarea lui Milan în favoarea fiului său, Alexandru, încă minor. A treia parte, organizată în 6 capitole, relatează domnia ultimului Obrenović, începută în 1889 și sfîrșită dramatic în 1903.

Interesantă și ingenioasă este construcția romanului, soluția epică adoptată, ce constă în existența a două planuri în permanență intersectate, servind autoarei la realizarea scopului propus, descoperirea cauzelor politice, economice ale eșecului domniilor celor doi Obrenovici. Folosirea celor două planuri, unul biografico-narativ, ce deapănă viața Nataliei, a lui Milan, apoi a fiului lor, iar altul epistolar, pandant al primului, nu este o soluție epică cu totul inedită, fiind întîlnită în proza romantică, construită adesea pe schimbul de scrisori realizat între două personaje, dar mai vechea modalitate este perfect adaptată misiunii asumate de scriitoare.

Primul plan, cel biografico-narativ, ne introduce în atmosfera vieții boierilor români de peste Prut, punîndu-ne la curent cu planurile matrimoniale ale familiei Cheșcu, ce aveau să-i aducă Nataliei, „fata frumoasă cum nici zînele poate n-au fost" [24], atîtea nenorociri, intuite de boierul scăpătat Cazimir, care se străduiește să le împiedice cu ajutorul lui Ștefan Pruncu. Proiectul, însă, se realizează, cei doi se căsătoresc la Viena în 1875, apoi vin la Belgrad, unde sînt primiți cu ovații. Milan este la început un soț iubitor, plin de afecțiune, iar vestea că va avea un moștenitor îl umple de bucurie. Frivolitatea regelui nu întîrzie să apară, stricîndu-i echilibrul sufletesc în momentul cel mai critic. Venirea pe lume a copilului dă impresia apropierii celor doi soți, dezbinați acum și de punctele de vedere opuse, privitoare la orientarea politicii externe a Serbiei : în timp ce Milan înclină spre Austria, Natalia se dovedește a fi o filo-rusă

---

[23] S. Novaković, *Dvadeset godina ustavne politike u Srbiji*, Belgrad, 1912 ; Živojin Živanović, *Politička istorija Srbije u drugoj polovini 19 veka*, I—IV, Belgrad, 1924 ; Slobodan Jovanović, *Vlada Aleksandra Obrenovića*, I—III, Belgrad, 1934.

[24] „Universul", anul XXI, 1903, nr. 151.

fanatică [25]. Atmosfera senină se deteriorează curînd, în contextul zbuciumatei vieţi politice din Serbia, cînd Milan este silit de radicali, de majoritatea sîrbilor şi de soţie să ia parte la războiul contra turcilor din 1876, război fără sorţi de izbîndă. Acestuia îi urmează cel din 1877—1878, soldat cu recunoaşterea drepturilor cîştigate de Serbia anterior. Ruptura definitivă dintre Milan şi Natalia survine în urma unui alt eveniment, războiul sîrbo-bulgar din 1882, cînd, sfătuită de radicali, regina îi propune lui Milan abdicarea. Începe exodul Nataliei, cînd rătăceşte, mai întîi cu copilul, apoi singură, prin Rusia, Austro-Ungaria, Germania, Franţa, Olanda, fără a se putea întoarce în Serbia. În acest timp Milan este stăpînit de patima pentru frumoasa Artemisia Cristici, o aristocrată de neam grec, de fel din Constantinopol, căsătorită cu un bancher sîrb, care nu se mai mulţumeşte cu „gloria" unui amor regal, ci vrea să devină regină. În ciuda faptului că majoritatea oamenilor politici sîrbi îşi manifestă dezacordul, Milan divorţează, îi ia mamei copilul, răpit de lîngă ea de poliţia germană, pentru ca în final să abdice. Chinul Nataliei este cumplit, căci toate stăruinţele de a-şi revedea fiul sînt zadarnice. Într-un rînd se duce la Belgrad, fiind obligată să plece prin hotărîrea de expulzare a Camerei, decizie împotriva căreia se ridică un oraş întreg, alungînd cu pietre escorta militară ce o conducea la gară. Primul act al minorului, devenit rege în 1893, printr-o lovitură de stat, este revederea mamei, care deocamdată nu vrea să se întoarcă în Serbia. Din raţiuni de ordin politic se produce împăcarea lui Milan cu Natalia, o reconciliere formală, fără şanse de a deveni reală. Eforturile părinţilor de a consolida situaţia fiului se lovesc de neputinţa de a-l convinge să accepte o căsătorie care ar acţiona în acelaşi sens. Ofertele făcute de a intra în legături de rudenie cu familiile domnitoare ruseşti, germane sau muntenegrene se lovesc de iubirea pătimaşă pentru Draga Mašin, o doamnă de onoare a Nataliei, cunoscută la Biarritz, în anturajul rătăcitoarei regine a Serbiei. Împotriva dragostei lor se ridică şi luptă din răsputeri atît Milan, cît şi Natalia, dar, orbit de pasiune, Alexandru se căsătoreşte cu Draga, luînd cele mai năstrușnice măsuri contra propriilor părinţi. Democraţia este limitată, radicalii aflaţi în opoziţie sînt persecutaţi, în timp ce familia Dragăi se înfruptă din banii publici, urmînd ca unul dintre fraţii ei să devină rege. Toate acestea, ca şi situaţia economică precară conduc la cunoscutul deznodămînt.

Planul epistolar îl intersectează pe cel biografico-narativ cu puţin după debutul acestuia, reprezentînd, de fapt, corespondenţa dintre bătrînul Cazimir şi Ştefan Pruncu, autorul mai multor scrisori, ce fac parte, după mărturia semnatarului lor, dintr-un amplu studiu asupra Serbiei:

„Iubite domnule Cazimir,

Îmi spui să-ţi scriu cît de mult, deoarece lucrurile de aici te interesează foarte. Mă supun, numai să nu bănuieşti, cînd scrisoarea mea prea te va plictisi. Eu îmi urmez studiul asupra Serbiei; dacă Dumnezeu îmi va ajuta, o să-l tipăresc odată şi odată" [26].

---

[25] Vechile deziluzii politice ale Nataliei, apărute după căsătorirea fiului ei cu Draga s-au amplificat în 1903, determinînd-o, credem, să-şi abjure credinţa ortodoxă, să treacă la catolicism şi să-şi petreacă restul zilelor într-o mănăstire din Paris.

[26] „Universul", anul XXI, 1903, nr. 271.

Cele mai importante epistole, 7 la număr, dezbat evenimentele majore petrecute în Serbia, fiind un corolar, un contrapunct al celor istorisite în planul biografico-narativ. Prima epistolă realizează o incursiune în istoria sîrbilor, evocînd luptele contra turcilor, în tumultul cărora apar și primele dispute dinastice, temă ce va fi reluată în scrisoarea datată 30 decembrie 1883. Lupta pentru scuturarea apăsării otomane face obiectul epistolei din 15 decembrie 1876 și a celei din octombrie 1878, prima relatînd războiul purtat de Serbia în 1876, iar cea de-a doua pe cel din 1877—1878, subliniindu-se contribuția României și a Serbiei la cucerirea victoriei. Situației politice interne îi sînt consacrate epistolele din 30 decembrie 1883, august 1889, 1892, 25 decembrie 1897, relevîndu-se greaua situație a țăranilor, lupta acerbă dintre partidele politice, lipsa unei legi a impozitelor, toate acestea constituind simptome ale crizei politice accentuate la sfîrșitul secolului al XIX-lea de desele schimbări de guvern, de lovituri de stat, de conspirații. Problemele de ordin economic apar, cum este și firesc, alături de cele de ordin politic în epistolele din 1892 și din 25 decembrie 1897, unde se procedează la o atentă analiză ce surprinde toate punctele slabe : împrumuturile mai mari decît veniturile statului, lipsa unei reglementări a încasării impozitelor, defectuoasa lege a pensiilor, afacerile veroase ale burgheziei, toate impunînd introducerea unui regim de economii, ce se și instituie.

Eroii romanului-foileton *Tragedia Obrenovicilor* își păstrează trăsăturile avute aevea, în existența lor cotidiană.

Natalia Chește-Obrenović, aflată încă în viață atunci cînd Sofia Nădejde își publică scrierea, este o ființă plină de bunătate (blîndețea ei intrase în legendă, regina fiind considerată o „zînă"), dominată de sentimente și nu de rațiune, lipsită de maleabilitatea politică necesară. Dacă pentru toate nenorocirile ei familiale, autoarea îi îmbrățișează cu căldură cauza, nimic nu o împiedică să-i releve defectele, dintre care cel mai important este lipsa de tact (episodul cu doamna Nazon, soția ambasadorului Greciei la Belgrad, bănuită, în urma unei scrisori anonime, de a avea relații cu Milan și ofensată, de aceea, în public).

O altă prezență feminină a romanului, reconsiderată în paginile lui, este Draga Mašin. Locul de frunte ocupat de Sofia Nădejde în mișcarea de emancipare a femeii explică atitudinea scriitoarei, care nu supralicitează și nici nu reia acuzațiile aduse în literatura de senzație, schițîndu-i un portret a cărui principală notă este arta de a-l cuceri pe Alexadru, trăsătură atît de rar întîlnită, înnăscută caracterului ei.

Milan Obrenović este un suveran inteligent, înzestrat cu simț și tact politic, dar crud, ușuratec, dominat și orbit de patimi, așa cum ne este prezentat în relația cu inteligenta și ambițioasa Artemisia Cristici, de care se detașează din calcul, interesele dinastiei fiind pentru el suprema rațiune.

Alexandru Obrenović, fiul Nataliei și al lui Milan, apare în ipostaza de copil, apoi în cea de tînăr dominat de pasiune pentru Draga, cuprins de remușcări la amintirea actelor de nerecunoștință comise față de părinții săi, în stare de cele mai nesăbuite fapte, ce vor a exprima atașamentul delirant, vecin cu întunecarea minții, nutrit față de regină. Și în acest caz, spiritul de dreptate, ce o domină pe scriitoare, duce la restituirea

adevărului, căci patima îl acaparează ca o compensaţie a lipsei de afecţiune părintească, a singurătăţii copilăriei şi a tinereţii.

Singurul personaj literar al *Tragediei Obrenovicilor* este Ştefan Pruncu, care, asemenea unui erou voltairian, se aşează în Serbia, unde învaţă limba, căci ştia bine rusește, angajîndu-se mai întîi ca profesor, apoi ca ziarist, participînd la consumarea celor mai importante evenimente din viaţa ei politică, creîndu-şi astfel posibilitatea de a cunoaşte în profunzime noua patrie a iubitei sale. Epistolele lui, părţi ale unui amplu studiu asupra Serbiei, constituie rodul şi sensul şederii sale în ţara vecină. Boierul basarabean este un alter-ego al Sofiei Nădejde, asemenea ei revoluţionar, reprezentînd elementul de sudură dintre cele două planuri, permiţîndu-i, astfel, autoarei să dea glas propriilor opinii.

Ca realizare artistică, romanul Sofiei Nădejde este inegal, stilul ei vizînd mai curînd publicistica decît beletristica. Într-un domeniu verbul scriitoarei capătă, însă, strălucire : peisagistica, coordonată a întregii ei opere. În *Tragedia Obrenovicilor* Sofia Nădejde reînvie plaiurile copilăriei şi ale tinereţii Nataliei, purtîndu-ne prin Chişinăul vechi şi nou, prin palatul şi grădina familiei Cheşcu, pe moşia de la Săhăidac. Prinde apoi viaţă peisajul Serbiei, surprins la Belgrad şi în împrejurimile lui, la Niš, unde frumuseţea locului coexistă cu urîţenia întipărită de înapoierea dictată de ocupaţie, apoi pe malul Dunării presărat cu vestigii ale luptei antiotomane, dar şi cu minunile tehnicii romane, ce stîrnesc pînă astăzi admiraţia. Iată două monstre : „Dar farmecul acestei strîmtori atinge ceea ce s-ar putea numi sublimul, la pasul Cazan. Cînd treci în jos de Golubinie, s-arată în depărtare nişte ziduri de stîncă, uriaşe, negre. Stînci în dreapta şi în stînga. Aici e trecătoarea Cazanului. Cu cît ne apropiam, cu atît se părea că nu mai sîntem pe un fluviu, ci pe un lac, mărginit cu ziduri uriaşe, cari aruncînd umbra lor neagră asupra apei, o făceau şi mai înfricoşată.

În trecătoarea Cazan apa e lată de 165 metri şi adîncă de 60. Curge cu o iuţeală spăimîntătoare. Cînd am intrat în această temniţă a Dunării, m-a prins un fior ; era şi mult mai rece ; cerul părea o dungă albastră, un rîu ce curge pe deasupra capetelor noastre".

. . . . . .

„Am văzut şi această minune a artei romane, vestitul drum al lui Traian. E admirabil cînd te gîndeşti cu ce mijloace slabe l-au făcut. Închipuie-ţi, un drum de cîteva ceasuri, săpat de-a lungul păretelui stîncei, mai bine zis scobit. Romanii, ca să fie mai lat, au scobit drum lat de vreo doi metri în stîncă, dar au făcut găuri de au băgat grinzi de lemn, făcînd ca un fel de pod de-a lungul Dunărei, căci ţine ceasuri întregi pînă dă la un loc mai bun. Te uimesc atîta răbdare şi atîta muncă ! La capătul răsăritean al drumului se zăreşte tabla de marmoră cu inscripţia latină : *Împăratul Cezar Nerva Traian Augustul, fiul lui Nerva, mare pontifice, a patra oară tribun al poporului, părinte al patriei, consul pentru a patra oară, a făcut acest drum, învingînd stîncile muntelui şi răpejunile Dunărei.*

Am simţit o evlavie adîncă în faţa acestei uriaşe munci. Evlavie şi melancolie, gîndind : rob şi împărat s-au stins deopotrivă ; falnică a rămas măreţia naturei !

În stînci se văd nenumărate peşteri. Aci Dunărea se lărgeşte. Este o splendoare această linişte, după atîta zgomot. În această strîmtoare,

Dunărea părea un uriaș legat de stînci : se zbuciumă și urlă îngrozitor, pînă ce scăpînd la larg, se liniștește deodată" [27].

Aflată la confiniile literaturii de ficțiune cu publicistica, scrierea Sofiei Nădejde este singura operă românească de amploare consacrată în întregime unui eveniment din istoria Serbiei. Apărut imediat după consumarea loviturii de stat, romanul *Tragedia Obrenovicilor* se identifică cu prima tentativă de reconstituire a domniei ultimilor doi descendenți ai dinastiei Obrenović, devansînd, din acest punct de vedere, istoriografia sîrbă sau iugoslavă. Concepția prin prisma căreia se procedează la abordarea istoriei și a realității sociale imediate, ca și la restituirea adevărului, asigură scrierii Sofiei Nădejde un loc remarcabil printre manifestările literare generate în România și pe întreg continentul de evenimentul petrecut în 1903 la Belgrad, detașîndu-se de avalanșa de romane de senzație, depășind producții occidentale cu pretenții.

[27] „Universul", anul XXI, 1903, nr. 189.

O REVISTĂ DE ACTIVISM SOCIAL ŞI LITERAR: „FACLA" LUI N. D. COCEA

STANCU ILIN

Epoca dinaintea şi din timpul primului război mondial are privilegiul de a fi una din cele mai „călcate" de memoria scriitorilor. Interesaţi în mod deosebit de efervescenţa de idei de la începutul secolului nostru, din multitudinea unor titluri celebre, ne-am opri la trei mari opere, intrate în patrimoniul literaturii universale, în care dezbaterea ideologică ocupă un loc central: *Familia Thibault* de Roger Martin du Gard, *Muntele vrăjit* de Thomas Mann şi *Calvarul* de Alexei Tolstoi. Neastîmpărul şi energia lui Jacques Thibault, devenit activist socialist, determină întreaga intrigă a cărţii, personajele se cheltuiesc în acţiuni mai mult teoretice decît practice, pentru că războiul va izbucni, tîrînd în vîltoarea lui pe prieteni şi pe adversari. În mediul artificial al sanatoriului de la Davos *(Muntele vrăjit)*, se duc discuţii interminabile, îndeosebi între raţionalistul Settembrini şi diletantul iraţionalist Naphta. În altă parte a lumii, în Petersburgul chinuit de nopţi fără somn, în pragul primului război mondial, societatea „Serate filosofice" fusese invadată de grupuri de tineri puţini cunoscuţi, dar colţoşi, care atacau cu furie scriitorii şi filosofii venerabili. Romanele reţinute de noi reprezintă cazuri tipice de transgresare a frescei sociale în frescă de idei, ele oglindind, în ultimă instanţă, realitatea începutului de secol, cu contradicţii sociale acute.

Perioada începutului de secol din ţara noastră nu a fost mai puţin interesantă, deşi, faţă de ţările din apusul Europei, România se afla în prima fază a dezvoltării capitalismului [1]. Scriitori de prim rang din literatura română au abordat tematica acestei perioade: Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu ş.a. Oameni de cultură, scriitori şi critici au luat parte activă la dezbaterea de idei din epocă, nu numai de ordin literar, ci şi de ordin politic, pentru că România traversa o perioadă „de vii frămîntări ideologice în jurul unor probleme

[1] „Analiza datelor economico-sociale demonstrează netemeinicia afirmaţiilor unor istorici şi economişti potrivit cărora România intrase, în acea perioadă, în stadiul capitalismului monopolist, devenind un stat imperialist. Procesul de concentrare şi centralizare a producţiei şi capitalismului făcuse abia primii paşi şi era departe de a avea un rol în viaţa economică şi politică a României. Capitalul financiar se afla într-o formă incipientă; sistemul bancar şi de credit era lovit puternic de marea finanţă capitalistă internaţională. România nu numai că nu exporta capital şi nu participa la împărţirea pieţei mondiale, dar se afla ea însăşi în sfera de influenţă a marilor puteri imperialiste, făcea obiectul acestei împărţiri. Monopolurile imperialiste îşi disputau locul pe piaţa românească, iar o parte însemnată a teritoriului ţării noastre se afla încă sub ocupaţie străină" (Nicolae Ceauşescu, *România pe drumul desăvîrşirii construcţiei socialiste*, Bucureşti, Ed. politică, p. 343—344).

Rev. ist. teorie lit., tom 27, nr. 3, p. 413—421, Bucureşti, 1978.

fundamentale privitoare la structura și esența societății românești, la evoluția ei viitoare și la forțele sociale chemate să asigure progresul acesteia pe drumul civilizației moderne" [2]. Iată de ce găsim interesant să prezentăm cititorilor profilul unei reviste de cultură, care deși nu era un oficios al partidului socialist, era condusă de un membru al acestui partid, scriitorul și ziaristul de rasă N. D. Cocea. Vom accentua, desigur, asupra vieții și ideologiei literare, explorarea noastră fiind ușurată de apariția recentă a unor lucrări de specialitate vizînd această perioadă, precum și de rezultatele unor cercetători din alte domenii [3].

Marx arătase cum, în cadrul capitalismului, natura socială a omului se realizează într-o formă înstrăinată. „Socializarea" silită, determinată de legile economice ale capitalismului, are ca revers înstrăinarea omului de om. Individualismul burghez ajunge la expresii nocive, cu reflexe în morală, artă, filozofie. Un personaj din romanul citat al lui Thomas Mann afirmă îndrăzneț și paradoxal : „Ei bine, nouă ni se pare că morala n-ar trebui căutată în virtute, adică în rațiune, în disciplină, în bunele moravuri sau în cinste — ci, mai degrabă, în contrariul lor, vreau să spun : în păcat, expunîndu-te la ceea ce este vătămător, mistuitor. Nouă ni se pare că este mai moral să te pierzi și chiar să pieri decît să te conservi". În planul estetic, asistăm la o adîncire a prăpastiei dintre artă și societate, printre cauzele principale situîndu-se slăbirea mișcării muncitorești după dispariția lui Karl Marx și subțierea, la începutul secolului, din cauza înăspririi exploatării, a păturii muncitorești purtătoare de cultură. În directă legătură cu starea artei în capitalism sînt accentuate tendințele de abstragere a scriitorului, de înstrăinare a sa. Ca o reacție la această situație, înregistrăm pledoaria lui Anatole France din „Facla" (reproducere) pentru o artă globală a artiștilor și a meșteșugarilor : „Să ștergem, cetățeni, aceste deosebiri neinteligente, să răsturnăm această barieră fără rost, și să privim indivizibil la unitatea artei în manifestările ei infinite" (*Asupra artei*, I, nr. 2, 20 martie 1910, p. 27). Articolul pe care îl traduce Nicoară al Lumei — pseudonim bine cunoscut al lui N. D. Cocea — este o cuvîntare de deschidere a unui miting socialist, ținut la Teatrul Porte-Saint-Martin din Paris, miting la care urma să ia cuvîntul și Jean Jaurès. Chemarea lui Anatole France la unitate era perspectivată către „Cetatea viitoare" : „E Cetatea care ne prevestește ceva mai multă dreptate și mulțumire. Munciți în ea și pentru ea. Dintr-o societate mai dreaptă și mai fericită decît a noastră, va răsări poate o artă mai frumoasă și mai bună ; în numele ei, meșteri și artiști, uniți-vă, asociați-vă ; studiați și meditați împreună. Puneți de-a valma ideile și experiențele voastre. Fiți cu toții, mii și mii de gînduri manuale, mii de brațe gînditoare și munciți în pace și armonie. Dau cuvîntul lui Jean Jaurès".

Imaginea „Cetății viitoare", prefigurată de marele scriitor francez, deși o nebuloasă, frizînd mai curînd utopiile „saint-simon"-iste, era un

---

[2] Ștefania Mihăilescu, *Originile și evoluția României moderne în disputa dintre poporaniști și socialiști*, în „Anale de istorie", XXI, 1975, nr. 3, p. 79.

[3] Anastasie Iordache, *Viața politică în România*, 1910—1914, București, Ed. științifică, 1972 ; Virgiliu Ene, *N. D. Cocea*, București, Ed. tineretului, 1966 ; Dumitru Micu, *Început de secol 1900—1916. Curente și scriitori*, București, Ed. Minerva, 1970 ; Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, Ed. Junimea, 1970 ; *Filozofia și sociologia românească în prima jumătate a secolului al XX-lea*, București, Ed. Academiei, 1969.

ideal cu aderență la public. Căci, într-adevăr, ceea ce caracterizează ideologiile momentului în întreaga Europă este tocmai lipsa acută de ideal, privirea înapoi, sentimentul unei înfundături. Ideea este ferm exprimată și în programul „Faclei" lui N. D. Cocea : „Avem convingerea că ceea ce face inutilitatea revistelor existente este sărăcia lor de ideal, lipsa unei cauze mari și înalte pentru care să lupte și în numele căreia să grupeze forțele vii ale vremii noastre" („Facla", nr. 1, 13 martie, 1910, p. 1). Lipsa unui orizont deschis spre viitor determină pe mulți scriitori să manifeste o exacerbată atitudine criticistă împotriva tuturor ideologiilor. Revistele socialiste, cu un ideal tonifiant și o ideologie tînără, vor adopta în genere poziții juste, dar nu de puține ori vor cădea și ele în păcatul criticismului, unii redactori sau colaboratori ajungînd la un fel de nihilism sui-generis. O poezie intitulată *Civilizație*, semnată C. Lugăreanu, exprimă prozaic acest sentiment de sațietate față de „munții de cărți" și de învățăturile din ele, care se rostogolesc diabolic „dintr-ale lumii patru părți". Nevoia de hîrtie a rărit pădurile, iar temuții tîlhari ai codrilor s-au travestit „în frac și pălărie" :

Iar căpitanii nu se-ațin —
Ca-n alte vremuri — la poteci,
Ci pînă-n dinți armați ne vin
De prin biblioteci.
Și-n loc de bîte mînuiesc
Cu meșteșug cuvîntul —
Și fără milă pîngăresc
Și cerul și pămîntul.

Programul „Faclei" menționează și el că „pretutindeni se protestează împotriva marelui număr de reviste care copleșesc viața literară". Și totuși N. D. Cocea scoate, în același an, două reviste complementare : „Facla" și „Viața socială"[4]. Directorul lor le voia „împotriva și deasupra" efemerelor publicații ieșite din ambiții literare sau coterii politice : „Facla" va agita flacăra unui ideal neînvins de cultură și de dreptate socială".

Nu trebuie făcute investigații prea amănunțite pentru a conchide că aproape toți oamenii de litere recunosc unanim că apariția revistelor „Facla" și „Viața socială", în anul 1910, a constituit un eveniment important în presa și mișcarea literară românească. Se afirma prima oară mai pregnant noua generație de scriitori, tineri care avuseseră o mai accentuată atitudine de stînga. Revistele vor păstra mereu acea notă specifică periodicelor muncitorești, de luptă, de baricadă : „Revista „Viața socială" a zguduit și a răscolit prelung lumea noastră literară"[5], scria Gala Galaction în 1945. Și, în același articol, însemna impresia făcută la Iași, în cercurile „Vieții românești", cea mai prestigioasă apariție la vremea aceea : „Revista ieșeană s-a lăsat robită de curajul și de noutatea sorei mezine din București și ne-a însemnat pe răboj ca un semn de mare cinste".

[4] În mod normal, aceste două periodice ar trebui tratate împreună, dat fiind nu numai faptul că sînt conduse de același om, dar și din cauza conținutului lor comun și al întretăierilor de activități. Deoarece însă monografia revistei „Viața socială" a fost elaborată în cadrul Institutului nostru de către T. Vîrgolici și publicată în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", X, 1961, nr. 4, p. 607—633, ne vom limita la materialele strict necesare, fără de care prezentarea activității literare și în general culturale de la „Facla" ar apărea ciuntită și de neînțeles.

[5] G. Galaction, *Revista „Viața socială"*, în *Opere alese*, I, București, E.P.L., 1961, p. 87.

Tudor Arghezi își amintește de nucleul „Faclei", creat de „instigatorul" N. D. Cocea, care lua parte la marile frămîntări ale epocii. Arghezi evocă condițiile în care erau nevoiți să-și ducă munca redacțională, în timp ce peste drum funcționa în încăperi spațioase revista unui director — proprietar agramat, „depou de virtuți, principii și dogme" : „I-am găsit redacția în cartierul ziarelor bătrîne, instalată, cu cea mai ieftină chirie, într-o casă joasă, încă existentă, în care se practica idila cu tarif, *similia similibus*, ca-n marile redacții din vecinătate. Refuzată de toți proprietarii, „odioasa" „Facla" s-ar fi mutat și într-o magazie de scînduri" [6]. Condițiile de lucru erau într-adevăr dintre cele mai grele. Iarna crăpau țevile de ger, vara aerul sufocant aducea adieri pestilențiale și igrasioase. Dar săptămînalul „Facla", socotită „spurcată" de cei care îi simțeau loviturile de bici, ființa și, de aci, ca dintr-un Olimp, porneau fulgerele și trăsnetele împotriva exploatatorilor zilei și nedreptăților de orice fel. Peste toate trona îndrăcitul Cocea, care se dăruia cu fervoare fiecărui rînd : „Penița lui Cocea, incandescentă, scăpăra în fulgere la rînd. Uneori, el își aducea manuscrisul în ultimul moment al punerii hîrtiei în mașină și, a doua zi, i se dăruia cititorului articolul cel mai tare" [7].

Cele două reviste scoase în același an de Cocea erau întruchiparea celor două pasiuni ale lui : lupta politică și literatura. Fiecare număr al „Faclei" cuprindea cîte două-trei articole de Cocea, în care ataca nedreptățile orînduirii existente. În articolul politic scurt, în pamflet, își epuiza Cocea întreaga energie pe care o avea, așa că pentru literatura propriu-zisă timpul rămas era prea puțin. Iată de ce Galaction însemna în 1945, în articolul citat deja, că N. D. Cocea le „lăsa revista la dispoziție și se bucura de succesele" lor „mărginîndu-și colaborația la strictul necesar" [8]. N. C. Cocea însuși mărturisește într-un reportaj că a scos revista „Viața socială" pentru Tudor Arghezi și Gala Galaction, pe care îi voia mai repede afirmați, crezînd cu tărie în talentul lor. Firea lui generoasă, care îi permitea să se dăruiască integral prietenilor, e chezășia care ne face să socotim verosimilă această mărturisire. Altă dată, Cocea își exprima regretul că nevoile luptei nu i-au permis să scrie mai multă literatură și în special să se dedice teatrului : „Ceea ce m-a împiedicat să scriu încă de tînăr e că m-a furat cursul vieții politice. Ani și ani de gazetărie, și în același timp de luptă prin vorbă și scris pentru idealurile mele m-au împiedicat să mă consacru teatrului, cum aș fi vrut" [9]. Excelent organizator și animator, Cocea a știut să unească în jurul gazetelor sale cîteva condeie care vor aduce faimă scrisului românesc. Cocea știa și cum să facă o revistă interesantă. Înșiruirea rubricilor, scoaterea în evidență a ceea ce era important și actual, prin mijloace grafice, și în general tonul viu în care se purtau discuțiile dădeau „Faclei" o prospețime deosebită. Ea nu avea nici morga profesională, nici ignoranța inocentă a altora. Mîna lui Cocea opera cu siguranță și cititorii aveau întotdeauna revelația autenticului și a adevărului. La revistă vor colabora — între alții — Tudor

---

[6] T. Arghezi, *N. D. Cocea*, în *Tablete de cronicar*, București, E.S.P.L.A., 1960, p. 181 — 182.

[7] *Ibidem*, p. 182.

[8] G. Galaction, *op. cit.*, p. 87.

[9] *O familie de artiști și scriitori: Cocea*, în „Bis", I, nr. 66, 19 dec. 1943, p. 1.

Arghezi, Gala Galaction, avocatul Toma Dragu, ziaristul Constantin Graur. Aici vor debuta Camil Petrescu și Cezar Petrescu. Desenul era amplu folosit la „Facla" și „Viața socială". Iser, Tonitza, Ressu își pun talentul lor în slujba ideilor pentru care militau revistele. De multe ori, desenele acestora vorbesc mai mult decît întregul număr la un loc. „Viața socială" și „Facla" au un laitmotiv : răscoalele din 1907. Articolul inaugural al „Faclei", apărută la 13 martie, ziua izbucnirii răscoalelor, trasează de la început linia directoare a revistei : „Nu-i o simplă împrejurare că revista aceasta apare în ziua de aniversare a răscoalelor din martie 1907 [...]. În ziua celei de-a treia aniversări a marei răscoale țărănești, la ultimele răsfrîngeri ale incendiilor din primăvara anului 1907, aprindem „Facla" aceasta" (p. 1). Fraza exprimă cu claritate rolul mobilizator al revistei, al tuturor forțelor democratice ale țării în slujba idealului revoluționar reanimat de marea răscoală a țăranilor. Și „Viața socială" arbora steagul răzvrătirilor din 1907 ca simbol al revoltelor viitoare : „Ne vom aminti sîngele vărsat, sîngele semănat în țarinele altora și amintindu-se gestul simplu și larg cu care țăranii știau să și-l semene, vom aștepta cu încredere recolta răzbunătoare a zilelor de mîine. Cu durerea și cu deznădejdea zilei de astăzi, înăbușite în suflet, să așteptăm și să pregătim ziua aceea" [10]. Un număr mai tîrziu, în capul unui articol despre 1 Mai a fost așezat un tablou de N. Vermont, cu următoarea inscripție : „Ioane ! ... Ioane ! ... ai cerut pămînt ! ... " În articol se spunea printre altele : „Zi de luptă și de sărbătoare, zi de afirmare a celei mai neîmpăcate uri de clasă și de dragoste nemărginită a genului omenesc, ziua de 1 Mai unește, într-o sinteză desăvîrșită și armonioasă, procesul de veșnică prefacere, înnoire și tinerețe a naturei, cu aspirațiile profunde ale unei lumi însetate de fericire și de ideal".

Poate că nici o dată pînă acum o revistă, fără să fie un organ oficial al partidului muncitorilor, nu-și fixase așa de tranșant un program de militantism social, în slujba clasei muncitoare. Într-un bilanț cu ocazia împlinirii a șase luni de la apariția „Faclei", se spune cu mîndrie că revista este a „clasei muncitoare și a acelora care i-au îmbrățișat năzuințele" (*Activitatea noastră*, I, nr. 26, 4 sept. 1910, p. 406). Concluzia analizei pe care o face desigur Cocea, în articolul mai sus citat, este : „Ca și pînă acum, nu vom cruța nimic și nu vom ierta pe nimeni. De la cel din urmă jandarm rural ascunzîndu-și nedreptățile și teroarea în depărtarea satelor și pînă la jandarmul rural din fruntea guvernului și de la picioarele tronului, nu vom uita pe nici unul din cei care trăiesc din mizeria mulțimii și din miasmele reacțiunii politice". Revista se angaja, mai mult, să lărgească sfera preocupărilor, adăugînd „cîteva pagini de literatură și de știință. Alături de idealul democratic, vom pune revista aceasta în serviciul unui ideal mai larg de cultură și artă". Se realiza astfel, în cadrul aceleeași reviste, ceea ce Cocea își propusese prin înființarea „Vieții sociale", adică lărgirea frontului de luptă nu numai în domeniul politic, dar și în cel al literaturii și al culturii în general. Revista promovează scriitorii tineri, ca și pe alții care creează o literatură cu puternice elemente sociale. Tudor Arghezi, cu poezia lui *Rugă de seară*, deschide primul număr al revistei. Poetul nu se afla în țară, dar prietenii

[10] *Sărbătoarea muncii*, în „Viața socială", I, 1910, nr. 3, p. 162.

au ales această poezie dintr-un caiet cu versuri încredințat lor. *Rugă de seară* era socotită o poezie „revoluționară", tocmai de oponenții grupului lui Cocea, cum face de pildă un recenzent de la „Cumpăna". N. D. Cocea ripostează prompt într-un articol mai larg în care tratează problema capacității poporului de receptare a valorilor artistice. Apărînd pe T. Arghezi, Cocea scrie : „Toți scriitorii care au adus o notă nouă, originală, puternică, revoluționară, în literatură, au avut marele dar să displacă criticilor de profesie" [11]. N. D. Cocea se ridică împotriva ideii că o anume literatură trebuie ținută departe de privirile poporului : „Nu credem că muncitorii sînt un fel de minori intelectuali care trebuie feriți de manifestările superioare ale artei. Și nu ne putem împăca nici cu ideea că se poate face educația literară a muncitorilor, îndemnîndu-i să citească cărți cu haiduci, romane senzaționale sau copilărească literatură cu tendințe" [12]. Autorul articolului e de părere că „educația adevărată [...] se poate face [...] alături de literatura și arta cea mare". În slujba acestei literaturi mari destinată poporului, muncitorimii, Cocea, răscolea revistele străine, traducînd el însuși de multe ori fragmente mai mari sau mai mici din scriitori precum Anatole France, Octave Mirbeau, Tolstoi, Emile Verhaeren, V. Garșin ș.a. După cît se vede, e vorba de scriitori care afirmau un ideal de viață apropiat de cel socialist sau cel puțin scriitori care se opuneau cu înverșunare societății burgheze sau regimurilor autocratice. Redacția revistelor „Facla" și „Viața socială" avea conștiința deplină că traducerile pe care le răspîndeau trebuie să contribuie și la formarea unui curent puternic de literatură militantă, sănătoasă, neextirpată de ideal. N. D. Cocea personal urmărea sagace pe colaboratorii revistelor sale, creatori de versuri și proză, pentru a-i determina să scrie cît mai multe opere care să lărgească frontul literaturii promovată de reviste. Este tipărit chiar un „șantaj" la care îl supune pe Gala Galaction directorul „Vieții sociale" : de la un timp, Galaction nu mai scria nimic. Cocea începe să-i publice atunci dintr-un caiet de însemnări pe care i-l încredințase prietenul său. Gala Galaction intervine energic pentru a opri publicarea unor lucruri nefinisate, dar Cocea îi răspunde că pînă nu-i va aduce ceva pentru revistă nu va înceta publicarea. Disperat, Galaction se aplică lucrului și astfel reușește să stăvilească tipărirea de fragmente din caietul pe care voia să-l ție deocamdată secret.

„Viața socială" intervenea hotărît și în creația promovată de alte gazete, criticînd aspru abaterile de la realism și „seceta cumplită de inspirație și de ideal". Astfel, într-un articol intitulat *Bocete literare*, critică poeziile semnate de Ecat. Pitiș, Z. Bîrsan, Maria Cunțan, Alice Călugăru, în revista „Luceafărul" din Sibiu : „Bulgări de țărînă, umbre, cruci, iar țărînă și iar bulgări, rugi, clopote și alte cîteva rînduri de gropi, nu vi se pare că e prea mult pentru un singur număr de revistă? Ce înseamnă, ce rost au toate vaietele și toate bocetele astea? Nu mai e sănătate? Nu mai e dragoste de viață? Ori e secetă cumplită de inspirație și de ideal? [13] Revista „Ramuri" ce apărea la Craiova ataca grupul „Vieții sociale" și al „Faclei", văzînd în el niște socialiști. Mai mult îi ironiza, întrebîndu-se „cum cineva poate să lupte pentru cauza proletariatului, cînd e bine îmbrăcat,

[11] N. D. C., *Literatură ... pentru popor* (Revista revistelor), în „Viața socială", I. 1910, nr. 2, p. 157.

[12] *Ibidem.*

[13] În *Viața socială*, I, 1910, nr. 7—8, p. 96.

poartă joben și chiar redingotă, ca directorul „Vieții sociale" (e vorba de N. D. Cocea). Într-un articol intitulat *Socialism și bună creștere*, li se răspunde (articolul e scris de N. D. Cocea, deși nesemnat) și, interesant, se face o netă demarcație între intelectualii din vechea mișcare și intelectualii alăturați muncitorimii după trădarea generoșilor : „« *Ramuri*-le » au rămas tot la concepția arhaică a intelectualilor de-acum 20—30 de ani. Colaboratorii revistei craiovene nu-și pot închipui un socialist fără priviri încruntate, fără ghete scîlciate și fără înfățișarea apocaliptică a d-lui Nădejde, tot așa probabil cum nu-și pot închipui un poet fără plete mai mult sau mai puțin pieptănate" [14].

Cititorul de azi al revistelor lui Cocea, „Facla" și „Viața socială", rămîne surprins de limbajul acestora, de asemănarea de expresii și sintagme folosite în critica marxist-leninistă. Se vorbește astfel de „literatura de *actualitate*". Un întreg articol poartă acest titlu și în el sînt analizate bucăți literare scrise cu ani în urmă împotriva trădătorilor mișcării muncitorești, cum ar fi schița *Anii cumințesc* de Ion Păun-Pincio și poezia *Evoluție* de Th. V. Ficșinescu. Pe Caragiale, N. D. Cocea îl vede ca pe un „etern revoltat", asociind la el noțiunea de geniu cu aceea de revoltă : „... ți-am iubit sufletul și opera de etern revoltat. Ai fost un revoltat, Caragiale. Un revoltat împotriva prejudecăților sociale, împotriva mediocrităților politice, împotriva credințelor false și sterpe, împotriva imensei prostii omenești ... le-ai dat viața eternă a geniului și a revoltei tale" [15]. Mai erau popularizați în „Facla" Traian Demetrescu, Panait Cerna, B. Björnson „ca democrat și socialist", „bătrînul Montesquieu", Anatole France, Gleb Ivanovici Uspsneki, Guy de Maupassant, Alexis Maximovici Peșcov [Maxim Gorki], Tolstoi etc. Lista atestă scriitori pe care clasa muncitoare îi simțea ai ei, baza pe care să se ridice noua artă.

Prin redacțiile celor două periodice se perindau muncitorii cu necazurile și revolta lor, așa cum mai tîrziu se va întîmpla în redacția revistelor lui Sahia. Aceasta dă o anume tensiune de viață proaspătă și adevărată gazetelor lui Cocea, tensiune care nu a pălit nici azi și face ca oricine să citească aceste reviste ca pe niște adevărate romane. „Facla" și „Viața socială" inserau adeseori articole în care luau apărarea muncitorilor, îi îndemnau la dîrzenie și luptă, le sădeau încredere în viitorul lor ca clasă. Însăși literatura publicată aci încearcă să înfățișeze aspecte din viața muncitorilor sau a țărănimii crunt exploatate. În „Viața socială" își publică Cocea nuvela sa *Visul lui Toană Ispas*, pe care unii o socotesc scrisă înaintea încadrării sale în mișcarea socialistă militantă, deși e mult mai plauzibil ca scenele de manifestație muncitorească și de închisoare să fie compuse după căpătarea experienței personale de către autor. Însăși graba cu care se observă că e scrisă nuvela în discuție ne indică perioada aceasta a anilor 1910, cu o activitate febrilă pentru Cocea. Construcția nuvelei, care dă posibilitate autorului să descrie diverse medii în intenția realizării unei fresce sociale, amintește de încercările de mai tîrziu din romanele sale.

Cu sufletul candid și sensibil, N. D. Cocea scria, în perioada apariției „Faclei" și „Vieții sociale", în alte genuri, bucăți nemuritoare : pamflete, gravate dur și adînc și portrete în *aqua forte*, piese scurte dar

[14] În *Viața socială*, I, 1910, nr. 2, p. 157.
[15] *I. L. Caragiale*, în vol. *Vițelul de aur*, București, E.T., p. 62—63.

concentrate, cu un extraordinar efect exploziv. Cocea se mișca într-un mediu fabulos, era contrariat de viermuiala fărădelegilor pe care ochii lui pătrunzători, străjuiți de sprîncene bogate, arcuite în sus, aproape în unghi drept, le descopereau ca sub raza iscoditoare a unui microscop. De aci graba de a-și lua schițe, unele sumare și nefinisate, cu care să încropească, cît de cît, lumea de necrezut, de basm care îi rănea adînc inteligența sa cinstită. El însuși, într-un pamflet, compară tot ce se întîmpla în jurul lui cu o „țară a nebuniei", cu un alt tărîm, emanație a unui coșmar, într-atît faptele contemporanilor întreceau limitele oricărei realități : „Poate că ați avut cu toții impresia asta că e ceva scrintit în mintea contimporanilor noștri. Nu se poate să nu vă fi întrebat măcar așa, din cînd în cînd, cu tot fatalismul nostru oriental, cum se explică atîtea fapte lipsite de logică, atîtea acte de guvernămînt lipsite de rațiune, atîtea măsuri lipsite de bun simț și de șir [...] Priviți pe fereastra acestui balamuc mai mare : România modernă [...] Se povestește întîmplarea cu pămîntul unor țărani [...] E ceva care sună a dogit în țara asta" (II, nr. 26, 25 iunie 1911, p. 446—447). Exista un balamuc, în anii în care scria aceste rînduri N. D. Cocea, cum el a existat și mai apoi, după primul război mondial, cu alte firme. Legile care guvernau societatea vremii deveniseră acum, la începutul secolului, mai arbitrare, mai draconice, mai greu de suportat de masele muncitoare. Nebunia aceasta a vieții politice de care vorbește Cocea e o reflectare a „nebuniei" din cadrul relațiilor economice ale timpului. Și Cocea a sesizat acest lucru de foarte multe ori, cerînd, pentru îndreptarea lucrurilor, lichidarea orînduirii existente. Biciul lui de pamfletar a șfichiuit fără cruțare pe politicienii reacționari, de la vodă pînă la ultimul jandarm.

Am analizat, în altă parte, principalele coordonate ale concepției politice a lui N. D. Cocea, cu reușitele și limitele sale. Aceste limite își vor pune amprenta pe profilul „Faclei" și al „Vieții sociale". Se insistă prea mult asupra unor revendicări economice și electorale, lăsîndu-se în umbră țelurile politice mai înaintate ale clasei muncitoare. Există în aceste reviste un soi de profetism, o poză de semănători ai gîndurilor noi, oficiată cu un oarecare stîngism în materie de moștenire culturală a trecutului. În general, Cocea nega aproape întreaga noastră literatură ca lipsită de valoare, mai ales comparată cu nivelul literaturii europene. În „Facla" și „Viața socială", această concepție, desigur eronată, se manifestă printr-o tăcere aproape totală asupra trecutului nostru literar. Prin articolele critice și beletristice publicate, se vrea parcă să se demonstreze că prin ea, generația tînără, se pun bazele adevăratei arte. Greșeli care au fost combătute de „România muncitoare" sînt cele privind atitudinea față de primul război mondial. N. D. Cocea nu a înțeles pe deplin caracterul acestui război și, deși era împotriva războiului alături de nemți, milita pentru alăturarea noastră de Antantă. Așa se face că, la interval numai de cîțiva ani, „România muncitoare" își schimbă radical poziția : în 1910, cînd regele Carol I intenționa să tragă în judecată „Facla", cei de la „România muncitoare" apără pe N. D. Cocea, în 1914 însă îi aduc acuzații grave.

Cu toate acestea „Facla" și „Viața socială" au rămas în istoria literaturii române ca momente importante de grupare, de strîngere a rîndurilor forțelor scriitoricești tinere care, spontan sau conștient, își dădeau

seama că secolul în care abia păşiseră avea să fie martorul ridicării oamenilor simpli de jos, a muncitorilor şi a ţăranilor, împotriva asupririi şi exploatării seculare. Semnele vremii prevesteau aceasta. „Facla” are meritul de a fi agitat mereu flacăra unui ideal revoluţionar, cu atîta forţă şi pasiune încît frontul publicaţiilor reacţionare numeau gazeta lui Cocea „spurcata” *Faclă*. Tînărul director îşi dăduse seama de la început de furia ce o va dezlănţui curajoasa sa acţiune. Dar ca şi voinicul din poveste se încredea în forţa talismanului pe care îl purta la inimă : idealul clasei muncitoare. Lipsa oricărui ideal este tocmai ceea ce Cocea reproşa mulţimii gazetarilor vremii, în articolul program : „Izvorîte mai toate din mici ambiţii literare, din interesele înguste şi egoiste ale unei caste sau coterii politice, existenţa lor nu poate să fie decît precară şi brazda pe care o trag în sufletul mulţimilor, vremelnică şi superficială” (nr. 1, 13 martie, p. 1). N. D. Cocea avea conştiinţa ascendenţei sale asupra ziarelor burgheze, conştiinţă formată *ipso facto* în cadrul mişcării muncitoreşti. Aceasta este una din cauzele curajului, care uimea contemporanii, de care dădea dovadă Cocea, curaj explicat în fel şi chip de comentatori. Săgeţile pamfletarului N. D. Cocea zburau falşii lauri de pe frunţile mărimilor, însemnau pe duşmanii poporului, dezumflau baloanele minciunii politice, rupeau pojghiţa ce acoperea afaceri veroase. Cîteodată, N. D. Cocea lovea atît de aprig, încît oficialităţile intrau în panică. De obicei, după asemenea atacuri, Cocea era închis şi întreaga redacţie devastată de poliţie.

N. I. APOSTOLESCU, COMPARATIST

IOAN M. DINU

Un loc de seamă în dezvoltarea comparatismului românesc îl deține comparatismul așa-zis sorbonard, promovat la noi de cîțiva elevi ai unor școli de învățămînt superior din Franța, între care Pompiliu Eliade, E. Lovinescu, N. I. Apostolescu (de la a cărui moarte s-au împlinit 60 de ani) și alții. Deși unii comparatiști, istorici și critici literari încă mai socotesc teza de doctorat al lui Pompiliu Eliade *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, apărută în 1898, ca un fel de act de naștere al literaturii comparate românești, noi socotim că acest „act de naștere" este mai curînd lucrarea lui N. I. Apostolescu, *L'influence des romantiques française sur la poésie roumaine*, publicată în anul 1909. Aceasta, deoarece primul se referă la ansamblul de manifestări ale spiritului românesc, pe cînd Apostolescu se referă la fenomenul literar. Lucrarea lui Apostolescu, întocmită după indicațiile francezilor Émile Faguet și Croiset, profesori ai autorului la Sorbona, a fost publicată la Paris de către Librairie Ancienne Honoré Champion Éditeur, 1909, 420°. Ea îmbrățișează referiri la aproape întreaga literatură română a secolului al XIX-lea, începînd cu perioada preromantică, de la Iancu Văcărescu la Ion Heliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu și Vasile Alecsandri, de la aceștia la Constantin Stamati și Constantin Negruzzi, N. Bălcescu (considerat ca autor al *Cîntării României)*, de la care se trece la Dimitrie Bolintineanu, N. N. Nicoleanu, Al. Depărățeanu, Mihai Zamfirescu, Nicolae Scurtescu, din nou la Vasile Alecsandri și la familia Hasdeu. De bună seamă că lucrarea, judecată în lumina exigențelor contemporane, prezintă lipsuri, fiind scrisă cu aproape 70 de ani în urmă, cînd comparatismul se afla într-un stadiu incipient, iar cunoștințele despre romantism limitate.

În cuprinsul lucrării, N. I. Apostolescu scoate în relief, pe baza unor studii minuțioase, influența romantismului francez mai ales asupra poeziei românești, motivînd că acest sector este cel mai puternic influențat de acest curent. Influența s-a manifestat asupra întregii poezii românești, nu numai asupra unor autori izolați : „Il n'y a pas de poète roumain — grand ou petit — qui n'ait subi ce joug, d'ailleurs si agréable".

Dar, pe parcurs, insistă și asupra prozei, mai ales cea a lui Negruzzi și Bălcescu. E drept că Negruzzi este analizat numai sub raportul influențelor suferite de el din partea romanticilor francezi (Mérimée, Hugo etc).

În prefață, Émile Faguet arată că autorul a făcut o excelentă carte, apăsînd cam tare pe influența franceză: „D-l Apostolescu a pus într-o lumină netă și francă tot ceea ce literatura română datorează literaturii franceze, de care românii, de la 1820 aproape pînă la 1900, au fost, se poate spune, îmbătați". În continuare Faguet arată că românii au cules

Rev. ist. teorie lit., tom 27, nr. 3, p. 423—428, București, 1978.

„tot sucul și toată substanța romantismului francez" și l-au asimilat „întocmai precum oamenii *Iliadei* în momentele lor de originalitate își asimilau poezia grecilor și romanilor".

Totuși, în primul capitol el se străduiește să dea o definiție cît mai cuprinzătoare și mai explicită romantismului francez, cu tangențe asupra romantismului în general. După ce sînt citate tendințe și personalități literare de nuanță romantică se ajunge la părerea că „romantismul este o epocă situată între anii 1800—1850, și se caracterizează printr-o exuberanță de imaginație și de sensibilitate. Toți cei ce au avut aceste două trăsături comune au fost denumiți romantici, indiferent de faptul că ei au exprimat cu această sensibilitate și cu această imaginație ideile cele mai diferite, cele mai diverse, cele mai contrarii, de unde rezultă că îi cunoaștem ușor ca avînd părinți comuni, dar că opera lor, a tuturora, nu se poate defini".

Literatura română, spune autorul, a primit puternice influențe ale poeților romantici mari sau mici, însă difuze și inegale, pînă cînd M. Eminescu grefează asupra acestei mari și vechi influențe franceze un altoi germanic, dar tot romantic. Se pot deosebi în producțiunile poetice române din cea mai mare parte a secolului al XIX-lea urmele sentimentelor, ideilor și formelor romantice franceze, atît generale cît și speciale, însă nu vom putea determina o sferă principală și unită de influență a romantismului. Apostolescu știa că domnii fanarioți din Țările române se foloseau de secretari de origine franceză, fapt care a făcut ca interesul pentru limba literară și cultura franceză să crească la noi. Marea revoluție franceză din 1789 și campaniile napoleoniene au făcut ca un număr apreciabil de francezi să părăsească Franța și să se stabilească pe pămîntul românesc, întărind elementul francez în Principate și mai mult. Se menționează traducerile în limba greacă ale operelor unor scriitori francezi, fapt ce le-a făcut accesibile boierilor români, care cunoșteau limba greacă. Pentru completarea climatului, el adaugă că oamenii cu stare își angajează acum profesori francezi, apar institute de limbă franceză, iar studenții români încep să frecventeze școlile și instituțiile superioare de învățămînt din Franța. Scriitorii români traduc din ce în ce mai mult din literatura franceză. În același timp, oamenii de cultură francezi prezintă în unele din scrierile lor aspecte din viața socială, politică și culturală a Principatelor. Folosind bibliografia franco-română a lui Bengescu, el menționează cele mai importante reviste franceze care vorbesc în această perioadă despre români. Astfel în secolul XVIII și sec. XIX se găsesc date despre români în revistele : „Le Journal des Débats", „Revue des deux-mondes", „Revue du Nord", „La Revue d'Orient, de l'Algérie et des colonies", „Anales romantiques".

După părerile lui Apostolescu, influența franceză este foarte puternică și în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cînd apar în principate numeroase instituții de învățămînt cu limba de predare franceză.

După ce menționează numeroși studenți români care și-au făcut studiile în Franța în perioada amintită, suferind din plin influențe franceze, el ajunge la părerea că în general ideile romantice se potriveau cu aspirațiile poporului român din prima jumătate a secolului al XIX-lea, cînd ambele principate încep să aspire mai intens la libertatea națională și la îmbunătățirea condițiilor sociale, politice și culturale, să primească cu pasiune producțiile romantice franceze. Dragostea de patrie, de tre-

cut, de libertate, de tradiţie, toate aceste sentimente trezite de poeţii influenţaţi de romantismul francez „vor apropia cu ultima energie pe români de Franţa". Dar îşi vor păstra individualitatea, ca Heliade, spre exemplu : „În calitate de romantic el a admirat pe Chauteaubriand, pe Byron, pe Victor Hugo, dar a iubit mai ales pe Lamartine şi probabil pe Lammenais... Heliade a fost un romantic optimist, un conservator liberal, un om care iubea trecutul şi visa în acelaşi timp la un viitor mai bun". Alţii, precum Cîrlova, la contactul cu cultura franceză, deşi au „o pregătire grecească, abandonează nu numai poezia ci şi veştmîntul grecesc, pe care-l dădea gîndurilor sale". Sigur, e greu a susţine ca N. I. Apostolescu că poeţii români din epoca începutului manifestă defecte sensibile în versurile lor datorită, probabil, faptului că versificaţia franceză era rău înţeleasă de ei. De fapt, într-o măsură, limba noastră era încă neformată în acest sens, lucru ce a pus în dificultate pe mai toţi poeţii români în perioada de afirmare a literaturii noastre. Apoi, deşi este adevărat că în secolul al XIX-lea scriitorii români au primit o puternică influenţă din partea romantismului francez şi a celui european, Apostolescu ţine prea puţin seama de faptul că a existat şi un „romantism" românesc, manifestat mai ales în literatura noastră populară şi că noi am *adaptat* unele idei romantice, politice şi sociale. Avînd însă în vedere timpul cînd a fost scrisă cartea, bogata sa informare referitoare la literatura română propusă francezilor, precum şi intenţia autorului de a da literaturii române un tratat de literatură comparată, asemenea şi altfel de lipsuri i se pot ierta.

În legătură cu faptul că numărul traducătorilor din limbi străine în limba română, spune autorul, s-au înmulţit considerabil pe la mijlocul secolului al XIX-lea, ar trebui ca aceste traduceri să facă obiectul unei lucrări. Această febră a traducerilor este una din caracteristile romantismului, la modă în acea vreme. Se constată însă, cu exagerare, totuşi. că traducerile se fac mai ales din lucrările în proză cu caracter etic şi mai puţin din lucrările versificate.

Pentru a da o mostră asupra metodei lui Apostolescu, cu părţile ei bune şi cu exagerările, să vedem cum îl prezintă el pe Bolintineanu. Capitolul respectiv începe cu o scurtă biografie a scriitorului.

Analizînd poezia de debut al lui Bolintineanu *O fată tînără pe patul morţii*, autorul îi găseşte multe asemănări, cam vitregitoare, cu *La jeune captive* a lui André Chénier, dar şi unele diferenţe tematice. Exilul, zice el, a determinat pe Bolintineanu să facă un şir de călătorii în Asia Mică, Siria, Palestina, Egipt, Macedonia, Thesalia, Epir etc. Aceste peregrinări — puternic element romantic — l-au inspirat şi l-au îndemnat să scrie *Orientalele*, *Florile Bosforului* şi *Macedonele*, care au fost publicate în 1852 şi retipărite în 1855. În 1859, a publicat un volum de poezii cu subiecte din istoria naţională în manieră romantică. O ediţie a poeziilor lui Bolintineanu a apărut în 1856, cu o prefaţă a lui Philarete Chasles. După ce sînt prezentate cîteva din ideile lui Chasles, referitoare la opera lui Bolintineanu, autorul ne prezintă părerile lui Virgil Rossel despre aceste poezii, în care el vede „ecouri vii" din „*Meditaţiile* lui Lamartine şi din *Orientalele* lui V. Hugo". Se presupune că Victor Hugo i-a dat numai ideea lui Bolintineanu de a scrie poezii inspirate din călătoriile sale în Orient, însă *Itinerariul de la Paris la Ierusalim* al lui Lamartine şi *Voiajul în Orient*

al aceluiași poet francez l-au determinat să publice impresiile sale de călătorie. Descrierile trecutului țării, oglindite în bătăliile românilor se presupune că ar fi influențate de *Legenda secolelor* a lui V. Hugo, dar sînt și alte resurse romantice venite de la Gérard de Nerval și de la Gautier. Ca autor de poeme de dimensiuni mari, epico-lirice, Bolintineanu scrie, cum știm, poemele : *Sorin*, *Andrei sau Luarea Nicopolei de români* și *Conrad* — poem de tip byronian, asemănător cu *Childe Harold*. Poemul *Sorin* sau *Tăierea boierilor la Tîrgoviște* și mai ales monologul doctorului Herman, are, crede autorul, multe trăsături împrumutate din *Faust*, din *Hamlet* și din poezia *Le lac* a lui Lamartine. În dialogul filosofic al lui Herman sînt amestecați apoi, prin influențele lor romantice, Byron Shakespeare, Gautier, Lamartine, Banville etc. Însă lucrarea ar fi dominată de marea personalitate al lui Goethe, cu celebrul său *Faust*, tradus în franțuzește de către Gérard de Nerval. Această traducere în limba franceză a lui Faust, spune autorul, a fost folosită din plin de către scriitorul român pentru a realiza romantica sa baladă *Mihnea și baba*, ceea ce e cam mult. Surse de inspirație în realizarea acestei opere a lui Bolintineanu găsește Apostolescu în *Lenore*, faimoasa baladă a lui Bürger și în muzica lui Berlioz, care, în urma lecturii lui *Faust*, în traducerea lui Gérard de Nerval, a scris renumita sa lucrare *Damnațiunea lui Faust*. În ceea ce privește partea descriptivă a poemului, autorul mai găsește că scriitorul român a suferit influențe din poemul *Albertus* al lui Théophile Gautier. Referindu-se la ultima parte a baladei, Apostolescu arată că : „nu există aici decît infinit de puțină poezie, dar versurile sînt interesante din punct de vedere al originii lor. Există acolo și ceva din Gautier și este și ceva din Gérard de Nerval". La sfîrșitul capitolului se fac, în aceeași manieră, cîteva observații asupra versificației lui Bolintineanu. Obsedat, cum se vede, de influențe străine și în special de cele franceze de natură romantică, Apostolescu insistă prea puțin asupra originalității literaturii române. E drept, el menționează influența folclorului, muzicalitatea versului la Bolintineanu, înaltul patriotism de care a dat dovadă scriitorul în momentele cruciale ale țării și străduința lui de a ridica literatura română pe o treaptă superioară, dar iar se călăuzește de modelul celei franceze.

Din cele de mai sus desprindem faptul că Apostolescu se limitează numai la cercetarea aspectelor „pozitive" ale influenței, neglijînd pe cele indirecte și tot ceea ce manifestă tendințe de negare a romantismului. De bună seamă că această metodă duce la superficialitate și la lipsă de aprofundare a fenomenului analizat. Urmărind, de pildă, prezentarea influenței franceze asupra operelor unor poeți minori (Nicoleanu, Depărățeanu, Mihail Zamfirescu și N. Scurtescu), de care astăzi se vorbește foarte puțin și numai în legătură cu dezvoltarea culturii românești în cel de-al 3-lea pătrar al secolului al XIX-lea, autorul ni-i înfățișează ca pe niște personalități de mare importanță în literatura noastră, e drept cu motivarea că au fost niște adevărați precursori : „ei au adus materiale, ei au schițat mici opere de artă și cîteodată chiar au șlefuit adevărate bijuterii și cizelat în versurile lor, în ritmurile lor, gînduri strălucitoare". Poetului Vasile Alecsandri, care a avut întinse legături cu scriitorii romantici, mai ales cu cei francezi, N. I. Apostolescu îi rezervă un capitol apreciabil. Existența marelui poet, spune autorul, s-a confundat cu viața poporului nostru pe o perioadă îndelungată și destul de bogată

în evenimente dintre cele mai semnificative. Originile și caracterul romantic al operelor sale s-ar datora celor trei pasiuni ale poetului : dragostea de natură, de călătorii și de glorie militară. Constrîns de realități, autorul mai slăbește forța influențelor în cele din urmă, spunînd că „se vede la cea mai mare parte a acestor poeți (români) o influență mai curînd intelectuală venită de la romantici, se văd la ei ideile, adesea alura, dar rar aceleași sentimente intime, precum la modelele lor".

În ceea ce privește ideile și sentimentele scriitorilor români derivate din dragostea de trecut și de patrie (dar și influențați de către curentul literaturii franceze), Apostolescu vede două direcții : prima direcție, în care poeții sînt preocupați foarte puțin de persoana lor, dovedind prin fapte și prin scris altruism și optimism. În rîndurile acestora sînt citați : Bălcescu, Bolintineanu, V. Alecsandri etc. A doua direcție este formată din poeți care sînt dominați de subiectivism și pesimism și dintre aceștia sînt citați pe primele locuri : Nicoleanu, Zamfirescu, Depărățeanu, dar mai ales Mihai Eminescu. Acesta din urmă, spune autorul, se apropie mai puțin de Vigny și mai mult de Musset !

Lucrarea se termină cu aprecieri despre forma, varietatea de măsuri și ritmul versurilor scrise de acești poeți, toate puse pe seama influențelor suferite de ei dinspre literatura franceză scrisă în sec. al XIX-lea. Se vede astfel limpede că adesea N. I. Apostolescu pleacă de la premise depășite astăzi. El depistează în mod prea stăruitor influențele și izvoarele de la care se presupune că pleacă scriitorii noștri în lucrările lor. De aici concluzia lui că influența franceză a avut un rol covîrșitor în evoluția culturii românești de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Astăzi comparatismul pune accent deosebit pe factorul receptor, care asimilează, transformă și creează, ducînd la realizarea unei opere originale și în concordanță cu împrejurările sociale, istorice, culturale și cu firea și temperamentul scriitorului. O altă limită a lui Apostolescu este că, în căutarea de influențe și izvoare externe, el ignorează sursele și procesele literare interne.

Fiind însă printre primele lucrări de acest fel, *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine* s-a bucurat de răsunet în lumea literaților, criticilor și comparatiștilor din țară și din străinătate. Printre aceștia menționăm pe Émile Faguet, Mario Roques, Leon Séché, Hippolyte Buffenoir, Jules Feller, G. Weigand, M. Friedwagner, dintre străini, și pe românii : Alexandru T. Dumitrescu, I. Nestor, Mihai Iorgulescu, Alexandru Dima, Ion Zamfirescu, Paul Cornea, Vladimir Streinu (căruia i-a fost profesor la Pitești) etc. În *Istoria și teoria comparatismului în România*, la capitolul *Formarea școlii românești de comparatism*, găsim următoarele aprecieri referitoare la această lucrare și la autorul ei : „Cercetînd revistele franceze cu circulație în țările românești, la începutul secolului al XIX-lea și mica poezie romantică, N. I. Apostolescu descoperă numeroase surse necunoscute pînă la el, ale unor poezii de Ion Heliade Rădulescu, G. Asachi, C. Stamati, D. Bolintineanu, Gr. Alexandrescu, Vasile Alecsandri și alții, încît teza sa de doctorat, *Influența romanticilor francezi asupra poeziei românești* rămîne o carte de căpătîi în studierea creației scriitorilor respectivi. Parcurgerea acestor publicații în paralel cu dezvoltarea literaturii franceze îl duc pe N. I. Apostolescu la unele

concluzii deosebit de interesante, care nu au trecut, din păcate, dincolo de filele cărţii sale".

Din toate aceste cercetări şi mai ales din cele de dată recentă reiese că lucrarea, depăşită în multe privinţe, a adus, ca şi autorul ei, unele servicii literaturii române, pe care a făcut-o cunoscută peste hotare, într-o limbă universală, rămînînd şi astăzi un studiu de istorie literară şi de literatură comparată menţionabilă. Erudiţia şi arta causeurului, expresia limpede fac ca citirea acestei şi altor lucrări ale lui Apostolescu să producă cititorului şi azi o anume plăcere intelectuală. Căci el demonstrează prin opera sa eforturile unui savant care a făcut muncă de pionierat în afirmarea literaturii româneşti pe plan european şi care a contribuit astfel la dezvoltarea şcolii naţionale de comparatism.

MITURI ȘI SIMBOLURI ÎN POEZIA LUI GOGA

ELVIRA SOROHAN

Substanța oricărei poezii, servind sau nu unui scop imediat, îi legitimează valoarea și durabilitatea. Situat înăuntrul unei colectivități, creatorul de poezie îi sublimează aspirațiile, făurindu-și, inconștient, în măsura în care dispune de un talent pasionat, imaginea unui identificat cu spiritul acestei lumi. Un astfel de regim al reprezentării poetice exponențiale, necesară și unui moment istoric anume, îl are Octavian Goga. Prin sensul ultim și cel mai adînc al creației sale, Goga trebuie să fie recunoscut ca participant, cu probleme și limbaj sensibil particular, la o mitologie poetică autohtonă, alături de Coșbuc, Eminescu sau Blaga. „Optica mitologizantă a străvechimii" [1], recursul la simbolurile arhetipale care compuneau universul rural transilvan și deopotrivă general-românesc au fost amintite în umbra funcției militante a poeziei, a „programului de înfăptuiri" [2] sociale și naționale, închegat și apărat de poet cu ardoarea specifică militanților ardeleni, el însuși plasîndu-se în descendența Școlii de la Blaj, inaugurată de Inochentie Micu și încoronată literar de Ion Budai-Deleanu [3].

Din perspectiva unei istorii interne a literaturii urmărind în variabilitatea fenomenului aspectele de permanență ale evoluției, se cuvine a fi luminate în creația lui Goga elementele subzistente, iradiante, care asigură unitatea și vitalitatea poeziei sale de accent singular. Trăsăturile de rezistență ale etnosului ancestral se relevă ca principii generatoare ce se așternla baza inspirației poetului. Vocabularul specific și constelația de simboluri pentru o civilizație închisă în forme rurale (agrare și păstorești) imemoriale colaborează la un mit al atmosferei de cultură arhaică, intrată în tipare de persistență milenară și astfel ajunsă la nobilități [4] rafinate îndelung prin existența mîndră și liberă a țăranului ardelean, o nobilitate de comportament și nu de stare, pusă în primejdie de oprimarea națională și socială. Momentul istoric lămurește rostul de „pedagog al neamului" pe care îl împlinește Goga, înțelegînd să-și transforme poezia „într-o trîmbiță de alarmă" [5], dramatizînd zguduitor suferința, efect al oprimării, în apărarea integrității tradiției. Poetul renunță deliberat la problematica individuală, pentru a se pierde în furtuna surdă a sufletului colectiv, drama eului fiind absorbită de drama grupării etnice reprezentate. Starea de suflet a liricului intră într-un regim special al comunicării,

[1] Vladimir Streinu, *Octavian Goga*, „Luceafărul", 2 apr. 1966.

[2] Șerban Cioculescu, *Octavian Goga*: *„Din larg" — poeme postume*, *Aspecte literare contemporane*, București, 1972, p. 104.

[3] Vasile Netea, *Octavian Goga, poet al „Școalei ardelene"*, „Luceafărul", 2 apr. 1966.

[4] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 538.

[5] Octavian Goga, *Fragmente autobiografice*, București, 1933, p. 35.

Rev. ist. teorie lit., tom 27, nr. 3, p. 429—438, București, 1978.

de obiectivare în expresie poetică a unei mentalități și psihologii colective, ceea ce va determina fenomenul tropismului spre poetul cu idei vizionare. Goga se înfățișa la un moment dat în postura tribunului [6] imaginat de Eminescu în *Geniu pustiu*, obiectiv interesat în influențarea pozitivă a destinului poporului său. Și Goga n-a fost decît una dintre cele mai originale și persuasive voci, ridicată în numele întregii generații militante din interiorul și dinafara arcului carpatin.

Apelul la miturile existente în acest spațiu geografic și constituirea altora prin stilizarea unor ritualuri de practică milenară devine terenul originar de retragere a poetului și seva vizionarismului său. La nivelul poeziei, se manifestă nevoia de mituri concordante cu aspirațiile și interesele generației în numele căreia spune Goga *Poveste veche*. Povestește și repovestește mitul străbunilor hieratizați, fără reinterpretări ce l-ar fi diferențiat de imaginea păstrată în conștiința colectivă. Or, dacă o remodelare propriu-zisă nu e în intenția scriitorului exponent, vom observa totuși că prin repetarea unor modele mitice, resimțite ca redundante, psihologia cititorului epocii a fost profund influențată de o imagine adaptată prin punere în relație cu nevoile momentului istoric. Se concentrează în miezul artei sale poetice simboluri naturale fundamentale (apa, cerul, muntele, cîmpia, lanul de grîu), o suită de motive și figuri arhetipale, reificări ale unui cadru cosmic și istoric, componente în actul mitizării, săvîrșit cu sincer elan patriotic. Cum ar fi spus Maiorescu, în miturile vieții naționale, complementare istoriei, poetul află o „garanție a existenței etnice" [7], concomitent realizîndu-se schema pentru o antropologie poetică profund caracteristică mediului cosmic și social. Paralele cu refacerea unui întreg sistem de simboluri cristalizate *illo tempore*, stimulative pentru contemporani, prizonier al interpretării mitice, Goga proiectează pe acest orizont spiritual arhaic o versiune mitizantă a stării actuale scăldate în jale. Impresia totală e aceea de tristă poemă pastorală. Suferința ajunsă la apogeu capătă un conținut spiritual, iar paroxismul, întotdeauna schimbător de sens, devine amenințător și, de aici, profeția libertății adusă de „craiul tînăr", așteptat ca un „Năpraznic vifor de dreptate" ce „doarme-n sufletu-nnoptat". Se configurează astfel în logica interioară a poeziei lui Goga o traiectorie a sentimentului de consolare, în strînsă legătură cu momentele temporale. *Trecutul strălucit*, imprecis cronologic, se impune *prezentului înlăcrimat* ca un timp al autonomiei, model stimulativ pentru reactivarea energiilor naționale în pregătirea unui *viitor* simetric vremurilor vechi de libertate. Motivația strigătului poetic, venit din prezent, în numele trecutului, ar rămîne incompletă fără al treilea sens, împlinirea visului, sub zodia norocoasă „a unei vremi ce va să vie". Departe de a fi abolită, schema romantică implicată adînc în structura dramatică a poeziei lui Goga e valorizată original în mitologismul de atmosferă, același înlăuntrul și în afara omului marcat de un comportament ancestral, modelator prin prestigiul originii. „Istoria adevărată", sacralizată în mit, devine „model exemplar" [8], cu funcție precisă în programul poetului. De observat că degajarea unor mituri sau motive arhetipale, aparent disparate, s-ar suprapune tematizării liricii lui Goga din unghiul mitolo-

[6] Const. Ciopraga, *Literatura română între 1900—1918*, Iași, 1970, p. 219.
[7] T. Maiorescu, *Critice*, București, 1966, p. 582.
[8] M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, 1963, p. 9.

gismului, dacă nu unicul, oricum cel mai important şi mai atrăgător în reconsiderarea valorilor rezistente în faţa timpului şi gustului.

Timpul mitic, anistoric, este evocat sub semnul vădit al expresiei eminesciene. Prin antrenarea poetică a elementelor de substrat etnic, retrăite ca „adevăr sufletesc" [9], Goga nu rămîne închis în marginile unei regiuni. Ca poet al tuturor românilor şi nu numai al Transilvaniei [10], Octavian Goga se scufundă într-un timp aproape lipsit de repere evenimenţiale, resuscitat ca eternitate : „Cu mine vin, roiesc, într-una / Cei fără neam şi fără număr, / Ce-au sprijinit întotdeauna / Eternitatea pe-al lor umăr" *(Strămoşii)* [11]. Mai mult decît la un timp al românilor se trimite la un trecut al umanităţii, cu un capăt al firului pierdut în etern, iar la extrema dinspre noi străjuieşte rapsodul îndurerat, mînuind aprig „biciul urii", împletit „din al veacurilor caier". Impresionat de „vaierul vremurilor", poetul se transfigurează, aripa iluzorie îl învăluie, îl învesteşte cu misiunea de a oficia în templul poeziei : „Pare că duhul altei lumi m-atinge" *(Dascălul)*. Întîmplări vagi s-au înecat în „potopul veacurilor negre", „în vremuri de demult", poveştile pierdute dorm pe vatra stinsă. Singurele semne materiale în stare să certifice dreptul la acest trecut ar fi *răbojul* şi *bucoavna*, rămase „sub pragul de la grindă", o grindă fictivă, simbol al arhitecturii tradiţionale aparţinînd unei civilizaţii a lemnului, aceeaşi grindă pe care îşi lăsase Blaga inscripţia : „Suflet şi grai, / Vatră de trai, / Darul ce-l dai, / Mîndra ce-o ai, / Praguri de rai" *(Inscripţie pe o grindă)*.

S-a spus că mitul domină o civilizaţie fără cărţi, condusă de legi străvechi, ceea ce ar fi fost la noi „legea pămîntului". Însă, în ficţiunea universului poetic al lui Goga, colportarea mitului e dublată de carte, ea însăşi integrată atmosferei mitice, pentru că e popularizată în şezătoare, cadru de armonie ideală între cărturarul apostol conducător şi obştea sătească : „Sătenii seara să-i adun / Şi să le spun din carte : / Că sînt din neam împărătesc / Din ţară-ndepărtată, / Că tot pămîntul rotogol / Era al lor odată..." *(Dorinţa)*. Cronica înflăcărată a lui Şincai sau o oarecare altă istorie, cartea este tratată ca un basm, sau o „spuză de poveşti", întrucît ţăranul nu are nevoie de date şi amănunte, ci numai de marea ideea asupra trecutului strălucit. Semnificativ, în înlănţuirea aceluiaşi context, fără să se mai repete oximoronul „lacrima nădejdii" *(Departe)*, tristeţea zilei de azi e spulberată de promisa dreptate a zilei de mîine : „Şi că azi oamenii-nvăţaţi / Aşteaptă să se nască, / Un tînăr crai coborîtor / Din legea românească" *(Dorinţa)*. Identificat cu mentalitatea colectivităţii, apostolul-vestitor, personaj paradigmatic, fictiv şi element unificator al poeziilor, confundat adesea cu autorul, îşi menţine auditoriul într-un vag temporal, sfidînd exactitatea, nu însă şi scopul esenţial, recîştigarea timpului de aur. „Glasul de aramă" al „cîntării" e o consecinţă a vîrstei istorice de decădere. Metafora conţine o concepţie preluată de la istorici. Reducerea experienţei istorice la gestul eroic tipic s-ar putea interpreta ca o nouă încercare de a servi contemporanilor un mit exemplar, repetînd intenţia autorului *Cîntării României*. Trecerea de la istorie

[9] Ovidiu Papadima, *Neam, sat, oraş în poezia lui Octavian Goga*, Bucureşti, 1942, p. 5.

[10] Ilarie Chendi, *Impresii*, Bucureşti, 1924, p. 164, scria : „Cine l-a înţeles pe Goga numai ca poet ardelean nu l-a înţeles deloc".

[11] Octavian Goga, *Poezii*, ed. II, Bucureşti, 1942. Ediţie folosită pentru toate citatele.

la mit se percepe în atemporalitatea mișcărilor de spadă profilate pe ecranul poeziei. Se creează o ambianță psiho-socială tipică, în care se recunosc reminiscențe eminesciene din *Scrisoarea III*, dar fără nume istorice.

Cu personificarea apei, martor și participant „spiritual" la eroism, Goga raționalizează mitul prin antrenarea unui simbol natural existent, pentru ca într-o secvență succesivă legendarul să se refacă în originea mitică a vitejilor născuți din mama-Cosînzeană. Este foarte sensibilă percepția că istoria împrumută, pentru Goga, „misterul apelor adînci" [12]. Reamintim în această ordine revelatoarea structură sintetică de mitologizare a timpului istoric, ca esențializare a lui, realizată în poezia *Oltul*: „— Demult, în vremi mai mari la suflet, / Erai și tu haiduc, moșnege, / —Cînd domni vicleni jurau pe spadă, / Să sfarme sfînta noastră lege; / Tu, frate plînsetelor noastre / Și răzvrătirii noastre frate, / Urlai tăriilor amarul / Miniei tale-nfricoșate. // Cum tresăreau încremenite, / În jocurile lor buiestre, / Oștiri cu coifuri de aramă / Și roibi cu aur pe căpestre, / Cînd la strigarea ta de tată / Grăbeau din codri la poiene, / Strîngînd săcuri la subțioară, / Feciorii mîndrei Cosînzene. // Zdrobită-n praf, murea arama / Și codrul chiotea, viteazul; / Iar tu, frățîne, mare meșter, / Biruitor frîngeai zăgazul / Și-mbujorîndu-te la față, / Treceai prin văile afunde,/ Încovoindu-ți îndărătnic / Mărețul tău grumaz de unde". Povestea mitică, repetă nostalgic poetul, străbate „văleatul" pentru a comunica un „sîmbure de adevăr", din vremea „De pe cînd în țara asta numai noi eram stăpînii..." *(De demult...)*. Studiat, poetul marchează, final, cu puncte de suspensie versurile care deschid în imaginar un timp nesfîrșit, reversibil numai în sensul repetării modelelor umane afirmate în lupta pentru libertate. Trecutul este răsturnat într-un viitor învăluit în dorința redobîndirii acestor valori, o transcendere a istoriei prezente.

Mitizarea naturii ambiante se realizează în aceeași atitudine poetică specific românească de solidaritate între om și vegetație, între om, cer și pămînt, cosmicizînd fără teamă de imensitățile spațiale, atît pe linie orizontală cît și verticală. „Nici un alt poet, de la noi și de oriunde — scria Vladimir Streinu, despre Goga — n-a pus apele, codrul, cerul, mediul cosmic al unei națiuni să-i plîngă destinul" [13]. Termenii basmului și istoriei legendare, utilizați de Goga ca podoabe metaforice pentru elementele peisajului ambiant, trimit la o legătură subtilă, la o împerechere istorie-natură, sentiment consolant de foarte mare frecvență în poezia folclorică. Înainte de a fi legendarizată, natura fusese legată de istorie, sau legendarizarea în termeni stereotipi de circulație istorică vine ca o recunoaștere a acestei legături. Emblematică, întrucît ni se înfățișează ca valoare generală cuprinzătoare, poate fi metafora „împărăția firii", sugerînd un spațiu edenic larg, cu granițe geografice nesigure (ca în basm), în care s-ar conține, deopotrivă, *forme de relief* (muntele, cîmpia, „glia", apele), *vegetația* (codrul, floarea, lanul de grîu), *elemente cosmice* (cerul, soarele, luna, stelele). Pînă nu se întîlnesc cu asprimea istoriei, oamenii acestui spațiu, făuritorii unei străvechi culturi agrare, sînt văzuți ca eroi solari, „copii ai firii" și „copii ai mîndrei bolți albastre" *(Plugarii)*, sau sînt fixați la cealaltă extremă a spațiului, pămîntul palpabil: „Noi sîntem copiii

[12] Constantin Ciopraga, *op. cit.*, p. 222.
[13] Vladimir Streinu, *op. cit.*

pămîntului bun, / Drumenți ai poruncilor firii" *(Carmen)*. În ideea că oamenii înfăptuiesc sau nu ceva și pier, semnele existenței lor, ca ființe primitive și mai apoi istorice, se păstrează înscrise în veșnicia naturii. *Muntele* pleșuv în lirica lui Goga nu e atît un simbol ascensional în spațiu, cît de durată egală cu axa timpului etern. Cert, șoimul muntelui, ca atribut ce întregește cadrul, în intenția poetului, nu dedusă numai, ci regăsită în imaginea poetică, s-ar asimila „viselor noastre de slavă" și dorinței de a contempla infinitul. Pentru Goga, ca și pentru Blaga, muntele, ocrotitorul, e și leagănul somnului poveștilor, personificat pentru trăirea „Fiorului măririlor moarte". Invocarea munților la persoana a doua pornește dintr-o clară nevoie de a compensa o stare psihică depresivă, provocată mereu la Goga de prezentul românului îngenunchiat : „Voi munților mîndri, moșnegi cununați / Cu stelele bolții albastre, / În leagănul vostru de codri și stînci / Dorm toate poveștile noastre. / Alături de șoimii cu ochii aprinși, / Din tainica noastră dumbravă, / Se-nalță-ndrăznețe-n lumina din cer / Și visele noastre de slavă" *(În munți)*.

„Glia" dătătoare de pîine este inițiatoarea simbolică a omului, povestea miraculoasă ce-o spune e taina ei și a ființelor. Omul acestui pămînt se poartă mai curînd ca un modelat de natură decît de constrîngerile istoriei, apăsătoare într-un timp ultim. Glia e o uriașă înzestrată cu toate atributele vitalității. Revolta surdă a *terrei* dublează în consens pornirile umane. Este amenințătoare, „ascunsa pornire / Ce sînul pămîntului poartă". Un crez naturist s-ar ascunde în viziunea animistă a poetului cu sensibilitatea rafinată, de o experiență milenară, el simte ca un țăran prin porii pămîntului care „tremură", „tresare", răsuflă" și „Minuni spune glia-n poveștile ei / Și tainele vieții ne-nvață" *(Carmen)*. Întreaga poeziei e un imn al naturii antropomorfizate, neegalat în literatura română decît de proza lui Hogaș, clasicizantul, neidentificat cu mentalitatea colectivă, cel puțin la nivelul expresiei ce îmbracă sentimentul.

În cosmologia sa poetică, Goga valorifică *apa* ca o componentă simbolică a mitologiei autohtone, îndemn la rezistență și suport moral, avînd condiția veșniciei și ireversibilității timpului. Credința păgînă a apei tutelare, simbol de circulație locală, pare să derive dintr-o religie a naturii, adoptată de o colectivitate agrară, cum era poporul român. În invocațiile poetului nostru, apa nu are niciodată înfățișări teriomorfe înspăimîntătoare *, personificarea are sensul umanizării întru fraternitate. Transferurile metaforice : „undă căruntă", „drumeț bătut de gînduri", „te uiți înapoi" și mai ales „unda gînditoare" oferă indiciile sensibilității cugetătorului. Prin problematizare gravă, Goga nu riscă să repete genul personificării grațioase și superficiale cultivată de Alecsandri și Coșbuc. Integrarea elementelor naturii în istoria tipizată, deși prea retorică uneori, pare să alegorizeze o formă mentală a dorinței unei colectivități etnice periclitate. Mîntuirea prin natură n-ar fi o noutate în poezia românească de la 1900. Goga se apropie de poetul *Mioriței* în slăvirea nunții preistorice cu natura, aici cu apele Oltului : „Mărită fie dimineața / Ce-a săvîrșit a noastră nuntă". În virtutea acestei comuniuni, undele „fierb tăinuita jale / A visurilor sfărîmate", împletesc curcubeie de lacrimi, purifică de jale, „în amurguri", pe cei ce vin să-i cînte și să plîngă : „fetele

* În *Malul Siretului*, Alecsandri recurge cu totul decorativ la comparația rîu-balaur.

fecioare", „neveste" și „păstori". Numai ideea primă, a nunții cosmice, trimite la sursă folclorică. Dezvoltarea ei în contextul poeziei lui Goga se nuanțează în funcție de finalitatea mereu aceeași. Feeria nupțială din *Miorița*, cu ciobanul care „speră" o post-existență și „crede" în prelungirea simbolică a preocupărilor sale păstorești [14], primește în *Oltul* replica agitatorului vaticinar care a înțeles, ca și păstorul, dependența omului de mișcarea cosmică, dar nu acceptă „pulverizarea" printre aștri decît după ce-și va fi împlinit misiunea. Pactul omului cu natura și relevarea propriului destin tragic nu înseamnă moarte imediată, ci viață de luptă, o confrerie enigmatică în care finalmente, totuși, vremelnicul cere nemuritorului (Oltului) să răzbune insatisfacția, neîmplinirea faptei eliberatoare. Apriga amărăciune din implorarea „potopului de ape" și mutarea în altă țară propune o trăsătură a portretului psihologic al poetului absorbit, fără afectarea trăirii, de înseninarea vieții truditorului pămîntului. Introducerea termenului biblic capătă în context un sens particular, restrîns față de potopul ca stare primordială, după care umanitatea ar ieși regenerată. Ca metaforă tendențioasă, „potopul" ar fi soluția ultimă pentru a „stinge" văpaia sufletească aprinsă în conștiința neputinței. În mitologia lui Goga, simbolul apei are un sens precis. Prin reflectare, unda curgătoare e sinuoasă, șovăitoare, lină, tumultuoasă, clară sau învolburată asemenea istoriei și zbuciumului uman. Lacrima, „materie a disperării" [15], simbolizează plînsul pe ruinele măreției pierdute („mărirea-ngropată"), pentru că vitalitatea luptei prezente nu lipsește. Hiperbolic, „plînsul unei mii de ani" se transformă în rîu : „Spun că din lacrimi e-mpletit / Și Oltul biet, bătrînul" *(Noi)*. Simbol concret al suferinței, lacrima prezentului, sublimată în roua trandafirilor, nu poate fi acceptată decît ca afectare poetică servind ideii de extensie a tristeții umane la regnul vegetal sau de înnobilare a suferinței. Ca un ispirat al naturii, liricul dezleagă înțelesuri din șoaptele apelor : „Vorbeau azi noapte două ape / Și vorba lor o-nțelegeam", tălmăcește sensul iubirii între cer, soare și apele curgătoare intrate în ritualul fertilizării „gliei". Izvorul, lacul și marea depărtată, liniștită, vor rămîne simboluri cu totul secundare și mai puțin expresive pentru intenția și temperamentul dinamic al lui Octavian Goga.

Ne aflăm din nou sub semnul lui Eminescu, și prin el în aria permanențelor românești, cînd regăsim în poezia lui Goga laitmotivul *codrului sacru*, ca personificare vag istorizantă. Măria-Sa codrul, „împărat slăvit", din eminesciana *Povestea codrului*, este la Goga, în termenul împrumutat graiului local, „crai bătrîn". Dar nu numai termenul izolat ne trimite la Eminescu. Sistemul valorizării poetice a acestui fenomen de vegetație cu adîncimi tenebroase, evident în alegoria personificării prin recursul la o istorie fabuloasă deja prefăcută în basm, pune în lumină un gust și o atitudine comună. *Mușatin și codrul* era însă irepetabil. La Goga, tema se complică original cu noi simboluri adiacente cerute de finalitatea militantă imediată a poeziei. Tonul invocației e cînd potolit, cînd aspru, totdeauna patetic, alternanța fiind dictată de sensul central : dorința de purificare prin prosternare mistică a dezrădăcinatului *(Reîntors)*, sau ruga deznădăjduitului venit să ceară apărare pentru neamul său *(În*

[14] Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Paris, 1970, p. 237.

[15] Bachelard, *L'Eau et les rêves*, p. 89, *apud*, Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, 1977, p. 120.

codru). Aici se stilizează, fără ostentație, concepția străveche a codrului — tată și frate, păstrător al etnosului românesc amenințat în anumite momente ale istoriei. De aici și o mistică a codrului în poezia populară, în sensul atracției, sentiment opus spaimelor generate de *selva oscura* (din mitologia germanică), bîntuită de spirite. Codrul nu este simplu element de decor mitic, e un simbol activ, personificat, avînd slăbiciunea plînsului tremurător, tăria mîniei năpraznice și impulsiuni eroice, ca un veritabil personaj al eposului românesc, coborîtor din baladă. Întors la vatra strămoșilor, liricul ostenit rememorează amintirile și dorurile „scrise" pe fața frunzelor căzătoare. Dialogul cu pădurea e o înscenare de tip eminescian *(Revedere)*, un pretext pentru desfășurarea unei concepții asupra scurgerii timpului peste ființa umană, confruntată cu statornicia codrului, în subînțelese replici ale interlocutorului întrebat cu sfiala și respectul tradițional, ca în ritualul unui sfat de obște arhaică : „Stăpîne codru, crai bătrîn : / Mai ții-le tu minte oare?..." *(Reîntors)*. Versurile : „Cinstite craiu ! — A fost demult. / Că s-a schimbat atît de-atunci", fiind evocarea unor momente recente, autobiografice, relevă procedeul afectării timpului imemorial, refăcut ca mit. Substantivul-metaforă „craiu" (cu — u final arhaizant), folosit ca personificare pentru substituirea codrului, trimite la o figură arhetipală fixată astfel în legendă și basm, mai ales în spațiul transilvan. Se adaugă adverbul „demult", folosit pretutindeni în poezia lui Goga pentru realizarea impresiei de străvechime, de vag temporal, un „atunci", știut și de interlocutor, în raport cu care s-au produs mari schimbări. În esența poeziei *În codru* e angajată, deși concentrată abia în strofa ultimă, ideea purificării prin natura sacră. Numai că atributul sacralității nu se reface filosofic, ca la Eminescu, ci se deduce din atitudine și vocabular poetic împrumutat din ceremonialul bisericesc. De reținut că transferul metaforic indică mai întîi o autosugestionare sonoră (foșnetul frunzelor cu „zvon de patrafire"), rezultat al memoriei asociative, în timp ce „hirotonirea" este o eretică transgresare a sensului termenului din canonul creștin al ridicării la alt rang, într-un ritual păgîn cu sens complet schimbat. Această dezgolire a termenului de sensul dogmatic îngust și reîncărcarea cu vitale sensuri profane este formula originală la care recurge Goga pentru a păstra în poezia sa un vocabular ce putea deveni expresiv, de o estetică [16] aparte, servind tonului profetic al poeziei. Dar acesta ar fi subiect de studiu separat.

Ca reprezentant al mentalității colective, poetul suportă, cu supunere chiar, starea subalternă față de natură, stare refuzată în raport cu istoria nedreaptă ce trebuia modificată, dacă nu prin mijloace obișnuite, atunci cataclismic („potop de ape"). Pentru el, ca și pentru Blaga, ridicați dintr-o regiune cu o milenară civilizație agrară și pastorească, servitutea cosmică e considerată armonie necesară. Din perspectiva unei asemenea concepții, poetul își dramatizează vina părăsirii locului strămoșesc, expierea fiind imposibilă numai ca reculegere interioară. Însă liricul speră, în credința că natura nu anatemizează, precum biserica, ci reprimește rătăcitorul pe străzile Gomorei, cu seninătate și bucurie maternă. Prin autosugestionare („să-mi pară"), imaginația este stimulată să-și reprezinte sonor un ritual păgîn oficiat într-un imens templu al naturii

[16] I. D. Bălan, *Octavian Goga*, București, 1975, p. 205.

antropomorfizate : „Azi, lasă-ţi freamătul să-mi pară / Un mulcom zvon de patrafire, / Ce blînd asupra mea-şi pogoară / Duioasa lor hirotonire... / Şi spune-i vîntului să tacă, / Cînd va porni de-aici la plaiu : / Că răposatul n-a fost vrednic / De poala ta, bătrîne craiu" *(Reîntors)*. Ca şi apele, codrul mitizat răsfrînge în ecou cîntecul doinei murinde, pregătind răzbunarea. Faţă în faţă cu puritatea absolută a naturii, poetul nu atinge încă, în conştiinţă, ipostaza de conducător spiritual consacrat prin hirotonirea figurată, însă confesarea este înlocuită cu implorarea neofitului care se vrea iniţiat pentru a putea rosti „cîntarea sfîntă", aceeaşi cîntare „a pătimirii noastre" *(În codru)*. Imaginea codru-împărăţie sau cetate, cu puteri asupra destinului istoric, contribuie la mitologismul de atmoferă într-o manieră ce începe să capete numele lui Octavian Goga, răscolitor în „cenuşa veacurilor mute". „Perspectiva voievodală"[17] în interpretarea naturii e cultivată constant.

Demersul arhaizant, tendenţios de antrenant în evocarea epocii eroice, se realizează în expresie şi atmosferă prin recursul măsurat la vocabularul cronicăresc de un tipic medievism şi la etica unui erou exemplar, cum a fost Ştefan cel Mare. *De la noi* e un fel de jalbă către umbra eroului sacralizat pentru fapta libertară, alături de codru, munte şi ape. Plecînd de la prezentul poetului înapoi, într-o diacronie întoarsă, ne vom întîlni cu acest prim strat al trecutului mitologizat în termenii basmului, baladei şi cronicii de coloratură medievală. Figurile istorice nenumite (cu excepţia lui Ştefan) intră într-un regim comun de evocare, ca şi elementele naturii cosmice. Vocabularul poetic pare să se menţină la nivelul universului cultural restrîns al păturii sociale căreia i se dedica. Prin contaminare cu istoria, de care transilvănenii, mai ales, erau pătrunşi, „crai" era şi amurgul şi soarele („Crai bătrîn pornit spre rugă / Vine-Amurgul de pe munte / ... Doarme leneş craiul Soare"), umanizaţi într-o aventură de basm *(Asfinţit)*. Tot „crai" era şi codrul, participant la istoria eroică. Coborîrea aştrilor şi fenomenelor naturii la comportări umane provoacă un sens completiv ca schimb obligatoriu : ridicarea ipostazei umane la valoarea supremă şi durabilă — Soarele e crai, coboară îndrăgostit şi doarme cu pletele blonde răsfrînte peste răzoare, iar craiul e soare, nemuritor prin fapte.

În poezia lui Goga prinde contur un *mit al strămoşilor* în numele cărora vorbesc şi acţionează Apostolul şi Poetul. În istoria poeziei româneşti, după Eminescu, Goga contribuie la dezvoltarea mitului străbunilor transmutaţi în mormintele „ţintirimului" de sat sau în lespedea tombală a voievodului. Ca în mai multe civilizaţii străvechi, care cultivă legătura cu cei dinainte prin simbolice pietre funerare [18], şi la Goga mormîntul constituie un „rezervor inepuizabil de vitalitate şi putere". Credinţa, ce s-ar părea că vine dintr-un cult păgîn al morţilor, menţinut în Transilvania *, este profesată în termenii mîndriei naţionale în poezii foarte puţin cunoscute : *Strămoşii* ... şi *Voi veniţi cu mine*. Ideea strămoşilor care continuă să trăiască sentimental prin noi reapare la Blaga *(Linişte)*

---

[17] Ovidiu Papadima, *op. cit.*, p. 59.

[18] Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, I, Paris, 1976, p. 131.

* *Învierea*, piesa lui Lucian Blaga, ca şi unele poezii ale lui Coşbuc par să provină din această tradiţie.

și, în termeni mai duri, la Arghezi *(Testament)*, fără să fie însă egalată nici bogăția de idei, nici patosul poetului profet. La Goga, versurile se aglomerează, ca idee, într-un crescendo amenințător, revelator nu numai pentru capacitatea lui exponențială, dar și pentru capacitatea imaginativă și de expresie: „Nu mor strămoșii niciodată, / Războiul lor în noi și-l poartă. / Căci li-e țărîna spulberată / Dar nu li-e dușmănia moartă./ ... Ei vin cu suflete-nnoptate, / De-aceea sfarmă lanțuri grele, / De-aceea urlă și se sbate / Durerea-n cîntecele mele ..." *(Strămoșii)*. Se încheagă un spectacol halucinant al umbrelor ce curg din toate punctele cardinale, cerînd răscumpărarea suferinței acumulate în veacuri de oprimare. Pentru ideea dominantă, de mare adîncime sentimentală și spirituală, această poezie (împreună cu *Voi veniți cu mine)* ar trebui să fie reconsiderată ca veritabilă „artă poetică" a lui Goga, în locul mai juvenilei *Rugăciuni*. Voința poetului de a contribui la rezolvarea dramei colective prin revitalizarea colectivității înșăși, cum scria în *Fragmente autobiografice*, sună mai convingător aici.

De-a lungul poeziei lui Goga se mișcă neobosit un „moșneag albit de zile negre", figură eterizată, simbol al ideii de continuitate a neamului. Prototip al ruralității înțelepte, acest „mag din basme", formă încremenită („Așa îl pomenise satul"), aureolată, întreține neobosit voința supraviețuirii *(Apostolul)*. „Moșneagul cu barba albă" apare obsedant în camera țăranilor orășeniți și „domniți" prin învățătură, rechemîndu-i la vatra stinsă a strămoșilor. Reminiscență sămănătoristă? Nicidecum. Sensul acestei rechemări are o rezonanță particular-istorică pentru intelectualul transilvan, iar pentru poet, efecte psihice zguduitoare. Bătrînul reprezintă pentru el tradiația încărunțită, statornicia acestui pămînt, iar satul, cum mărturisea în *Fragmente autobiografice*, „unitatea organică a sufletului acestui popor" [19]. Dinamismul profetic al lui Goga, scria Gr. Scorpan „l-a făcut să aibă o viziune fabuloasă asupra vieții de la țară, în care umilele personaje se transfigurau, trebuind să îndeplinească o misiune dincolo de cadrul fixat de un destin ancestral" [20]. Apostolul fără nume este o astfel de sinteză fabuloasă, figura mitică centrală a poeziei lui Goga.

Stratul cel mai adînc al mitizării pămîntului românesc s-ar putea reconstitui din unghiul poetului născut sub cerul senin al cîmpiei transilvane, în cultul „mirabilei semințe", acolo unde răbojul turmelor de oi se transmitea din generație în generație și idilica serbare pastorală se mai ține încă. Prin valorificarea poetică a elementelor de substrat etnic, Goga nu poate să rămînă închis în marginile unei regiuni, el este al tuturor românilor. Poezia lui Goga, arheologie poetică a structurii etnopsihologice, reface atitudinea omului care aparține unei bătrîne culturi agrare zămislite din „Țărîna fermecată a țării românești" *(Poveste)*. E o civilizație protoistorică, închisă, în care bărbații sînt crescători de oi sau plugari, iar femeile întrețin focul pe vatră (semnul vieții), își leagănă copiii, mînuiesc furca și fuiorul, torc și țes. „Plugarii" și „oierii" sînt „frați cu pămîntul" și în același timp „Copiii soarelui de vară", „Tovarăși buni ai Cosînzenei", basmul lor e vechi și întunecat *(Carmen laboris, Graiul pînii)*. Piese

[19] O. Goga, *Fragmente autobiografice*, ed. cit., p. 38.
[20] Gr. Scorpan, *Aspecte din lirica lui Șt. O. Iosif*, 1940, p. 61.

poetice anume, ca și opera lui Goga în totalitatea ei, se deschid promițător pentru un special studiu etnologic. Mitul fertilității este purtat în suflet de fiecare plugar moștenitor al ritului păgîn de „închinător la glie și la soare". Religia acestor oameni este, pe rînd, natura, iar mai aproape de timpul poetului, natura și istoria. Prin optica grupării sale etnice, Goga vede în preocupările agrare un punct de plecare al istoriei umanității și condiția permanentă a continuității ei : „E răzimată lumea toată / Pe palme aspre de plugari !" *(Carmen laboris)*, belșugul e sacralizat și asociat aurului. Moștenirea ancestrală venită din *illo tempore* dă consistența, densitatea ideologică a poeziei din care decurg misiunea și vizionarismul ei ardent. Goga a intuit sensibil atmosfera existenței protoistorice cu ritualul adecvat ritualurilor naturii sacre, o atmosferă ce se reface în sufletul cititorului intrat în rezonanță cu pasiunea scriitorului. Un uimitor instinct al ancestralului recompune acest timp uman, ca într-o metempsihoză *(Strămoșii ...)*. În altă formă, această intuiție poetică funcționează genial la Eminescu, evocatorul perioadei dacice.

Urcînd pe treptele sublimării poetice a fondului ancestral, ca mentalitate și univers existențial, se constată o rarefiere (înțeleasă ca sublimare în esențe), de la Coșbuc la Blaga, Goga poetul cucerindu-și o treaptă intermediară între aceștia. Perspectiva unificatoare a poeziei sale este asigurată de viziunea mitică, adîncită înspre formele arhetipale ale civilizației noastre, cu atît mai mult cu cît antinomia cu prezentul era dramatizată excesiv în imaginea „prăpastiei". Procedeul mitizării se vădește a avea rol funcțional în eternizarea valorilor poeziei. Goga mitologizează, înlocuind expresia directă cu imaginea vagă a unui timp și a unui loc, pînă la ștergerea oricărui contur precis, fără a dilua esența autohtonă. Subsuma propria creație în teoria universalității operelor purtătoare de valori naționale : „Eu credeam de la început în specificul național, adică am crezut că nu se intră în universalitate decît pe poarta ta proprie. Am crezut în dreptul de a trăi al valorii autohtone, ca o completare a principiului de universalitate" [21]. Mitul vieții autohtone, în liniile fundamentale aici schițat, este *ingenium*-ul poeziei lui Goga, formula estetică a rezistenței sale pe scara valorilor literare românești și cea mai proprie cale de pătrundere în universalitate.

[21] Octavian Goga, *op. cit.*, p. 37.

POEME ÎN PROZĂ DE I. S. TURGHENIEV
TRADUCERI ȘI RECEPTARE ÎN PERIODICELE ROMÂNEȘTI
(1883—1916)

ANA-MARIA BREZULEANU

Într-o scrisoare din 1882 I. S. Turgheniev nota : „*Poemele în proză* au fost scrise pentru mine însumi, precum și pentru un cerc restrîns de oameni cărora le plac lucruri de acest gen. Publicul va avea perfectă dreptate aruncîndu-le la coș" [1]. Astfel își scuza scriitorul slăbiciunea de a fi acceptat să publice la rugămintea lui M. M. Stasiulevici, redactorul și editorul revistei „Vestnik Evropî", o parte din însemnările ultimilor ani în folosul Fondului literar. Le oferea tiparului cu conștiința unei fapte bune și nu a difuzării unei opere de reală valoare artistică. În nr. 12 (decembrie) din 1882 apar 50 din aceste proze scurte [2], scriitorul alegînd pe cele cu un caracter mai puțin intim, intitulate *Poeme în proză*, la propunerea lui Stasiulevici. Autorul le numise inițial *Posthuma*, apoi *Senilia*.

În totalitatea lor, poemele implică în conținut și tonalitate datele biografice ai ultimilor ani de viață. Măcinat de o boală necruțătoare, însingurat, dar, mai ales, înstrăinat, dezamăgit în convingerile sale politice, dezgustat de unele atitudini omenești, Turgheniev consemnează spontan frînturi de viață și gînduri în așteptarea lucidă a unei morți iminente de care se teme. Ca în agonie, visul cel mai senin se împletește cu coșmarul, speranța cu desperarea, sarcasmul cu duioșia, iubirea cu regretul. Dar pretutindeni scriitorul este foarte sincer ; și poate această notă de sinceritate este cea care cucerește cititorul, nu numai pe cel rus, el regăsindu-se mereu pe sine.

Departe de țară și împovărat de gîndul că n-o s-o mai vadă niciodată, Turgheniev transcrie amănunțit imagini, impresionante prin claritate, ale locurilor și trăirilor „de acasă" : *Satul*, „*Cît de frumoși, cît de gingași erau trandafirii ...*", *Masa* etc. Sub impulsul amintirii și depărtării imaginile capătă pe alocuri o tentă idilică, dar, în același timp, scriitorul observă și înfierează, uneori vehement, alteori cu resemnare, nedreptatea socială, care condamnă omul simplu la sărăcie (*Cerșetorul*, *Doi bogătași*, *Ciorba*), la umilință și robie (*Să fie spînzurat!*, *Masa*), la incultură și superstiție (*Muncitorul și omul cu mîinile albe*). Turgheniev accen-

---

[1] Scrisoare către I. P. Polonski, din 22 nov. 1882, Paris, în vol. : I. S. Turgheniev, *Opere*, vol. XI, București, 1962, p. 473.

[2] Poemele neselectate de Turgheniev, în număr de 31, au fost scoase din arhivă de Pauline Viardot și publicate pentru prima oară la Paris de către A. Mason în 1930. În 1931 ele au apărut în editura „Academia" (Moscova—Leningrad), sub îngrijirea lui B. V. Tomașevski.

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 3, p. 439—448, București, 1978.

tuează demnitatea și noblețea spirituală a țăranului rus *(Cerșetorul, Masa, Ciorba, Doi bogătași)*, în permanentă opoziție cu indiferența, superficialitatea și demagogia îndestulaților, și îl numește metaforic Sfinxul, al cărui Oedip n-a apărut încă. Dincolo de ținta polemică la adresa slavofililor, se întrevede grija pentru soarta celor umili și tristețea negăsirii unei soluții.

Predominant este însă sentimentul bătrîneții și al morții apropiate, pe care scriitorul ar vrea s-o întîmpine cu liniște și înțelepciune. Ceasurile de zi, senine, în care moartea implacabilă, ca „o femeie înaltă, blîndă, îmbrăcată în alb", cu „ochii-i palizi, adînci", care „nu se uită nicăieri", cu „buzele-i severe, albe", ce „nu rostesc nici un cuvînt" *(Ultima întîlnire)*, se întretaie cu viziunile de coșmar. Atunci moartea ia înfățișarea unei insecte-monstru *(Insecta)*, a unei bătrîne hidoase, cu „ochii acoperiți de o pieliță albicioasă", ce-și conduce neclintit ursitul spre mormînt *(Bătrîna)*, sau se transformă într-o viziune apocaliptică *(Sfîrșitul lumii)*. Poate că sfîrșitul n-ar fi resimțit cu atîta intensitate, dacă omul nu și-ar fi păstrat, în pofida neputinței biologice, tinerețea și vigoarea spirituală. Căci, spune autorul, „copacul scorojit, uscat, are frunzișul mai mărunt, mai rar, numai verdele este același" *(Bătrîne!)*.

Deși scrise în momente de profundă restriște sufletească, deși tonul general este cel nostalgic, deprimant și trist, poemele transmit, poate paradoxal, dragostea de viață, de dreptate și de frumusețe morală. Mesajul este însă implicat în text; experiența unei vieți întregi, dedicată literaturii, nu constituie pentru scriitor un argument destul de puternic pentru a le arăta celorlalți drumul „cel bun". Arta lui este arta sugerării, sau, cum spunea C. Dobrogeanu-Gherea, realismul lui „se ferește", „fuge de tot ce e prea, prea" [3]. Cuvintele sînt foarte precise, dar sensul este subînțeles. Fie că descrie un peisaj, un amurg, o furtună sau zorile unei dimineți, fie că își definește un sentiment sau o trăire lăuntrică, autorul recurge la metaforă sau la simpla relatare a faptului în sine, aparent fără implicații de cauzalitate sau finalitate. Textul are supleța aluziei discrete, eliberată de încărcătura reprosului direct.

Intitulate „poeme în proză" și rămase ca atare în istoria literară, textele lui Turgheniev nu se supun decît parțial rigorilor stilistice ale speciei, care își definea temerar formele, sub semnul simbolismului, în Franța sfîrșitului de secol. Fără a aspira la realizarea unui poem în proză propriu-zis, deși îi erau desigur cunoscute și apropiate producțiile confraților săi francezi, scriitorul publică sub acest titlu generic, propus și nu impus, proze scurte foarte variate ca specie literară. În același ciclu, poemul în proză alternează cu fabula, pilda, pastelul în proză, cu portretul satiric sau cu meditația filozofică. Însumarea lor într-un tot devine legitimă nu numai prin intenția declarată a autorului de a consemna frînturi de gînduri și trăiri, ci și prin afinități formale: concizie, unele simetrii stilistice, cadență ritmată a frazei, prezența peisajului fantastic, lirism și muzicalitate, proprii poemului în proză simbolist. Poemele lui Turgheniev îmbină într-o combinație fericită un conținut realist, etic și social, cu modalități de exprimare moderniste.

---

[3] I. Gherea, *I. S. Turgheniev. Notiță bibliografică*, în „Contemporanul", 1886, nr. 23-24 (martie – mai), p. 893.

Turgheniev se înșela crezînd că poemele sale vor rămîne doar „în amintirea cîtorva zeci de cititori", iar timpul „va purta, în rostogolirea lui pe tărîmurile uitării, aceste foi ușoare" [4]. Meditațiile sale despre viață și moarte, despre iubire și despre natură, despre nedreptatea socială, despre comportamentul omenesc, exprimate într-o formă atît de simplă, limpede și convingătoare, estompează caracterul intim și chiar specificul strict național, căpătînd astfel o valoare general umană. Despre acest lucru vorbesc de la sine traducerile apărute aproape concomitent în străinătate (Franța, Germania, România), reluarea lor în timp de către mereu alți traducători, reeditările numeroase în reviste sau volume separate. Ele sînt incluse în toate edițiile Turgheniev și sînt considerate acum, fără îndoială, opere artistice de sine stătătoare, purtînd pecetea puterii creatoare a scriitorului rus.

Într-un articol din „Contemporanul", C. Dobrogeanu-Gherea încerca să explice cauzele influenței atît de puternic exercitată de Turgheniev, nu numai în țara sa, dar și în Europa, și concludea că : „Pricina neînțeleasă a marei înrîuriri a lui Turgheniev și a faimei de care se bucură stă în alegerea subiectelor, în caracterul propriu al scriitorului și, în fine, în realismul său pe care-l putem numi realism rațional" [5]. Considerațiile lui Gherea, referitoare la opera scriitorului rus, în general, se aplică însă perfect și *Poemelor în proză*, care au avut la noi un destin aparte.

Cîteva date statistice sînt prin ele însele grăitoare. Din 1883 pînă în 1916, cînd publicațiile sînt acaparate în întregime de problema războiului, traduceri din poeme apar în peste 60 de ziare și reviste, din care aproximativ 20 sînt ziare de largă circulație, din toate provinciile de limbă românească. Mai elocvent este numărul traducătorilor — peste 40 —, fapt ce denotă că receptarea se datora nu efortului și stăruinței cîtorva iubitori ai lui Turgheniev, ci admirației spontane și sincere, stîrnite atît în rîndul oamenilor de litere, cît și al cititorilor simpli.

Specificul tematic cu accentuată tentă socială și forma stilistică, care frizează adesea aspirațiile estetice ale simboliștilor, determină o dublă receptare a poemelor lui Turgheniev în țara noastră. Pe de o parte ele pătrund în publicistica românească de factură modernistă prin filieră franceză, laolaltă cu scrierile simboliste ale lui Baudelaire, Alphonse Karr, Jean Richepin, Verlaine, Huysmans, Champfleury, Catulle Mendès. Pe de altă parte se remarcă la începutul anilor '80 o deschidere a gustului românesc pentru problematica și realizările artistice ale realismului rus. Scrierile lui Turgheniev au o poziție privilegiată în această conjunctură, întrucît el, mai mult decît ceilalți scriitori ruși, prin șederea îndelungată în Franța, prin relațiile cu lumea artistică și literară, prin prețuirea care i se arată și în străinătate, are mai toate operele traduse (adesea de el însuși) și publicate în reviste străine sau în volume separate. Succesul prozei lui Turgheniev în Franța este sporit și de faptul că francezii descoperiseră deja „farmecul" literaturii rusești, deși ei vedeau în ea mai cu seamă exoticul, straniul, neprevăzutul, ineditul, în fine, aflau cu plăcere „enigmaticul suflet slav". Românii, luînd contact cu ea (adesea prin cartea franceză), erau interesați în primul rînd de caracterul ei social, angajat, militant, profund moral. Revistele românești vor difuza cu precădere

[4] Scrisoare către D. V. Grigorovici, din 3 dec. 1882, Paris, în *op. cit.*, vol. XI, p. 476.
[5] C. Dobrogeanu-Gherea, *art. cit.*, p. 893.

la sfîrșitul secolului XIX și la începutul secolului XX scrierile lui Cehov, Saltîkov-Scedrin, Gogol, Maxim Gorki, dar îndeosebi povestirile lui Lev Tolstoi, cele cu pronunțată notă moralizatoare. În *Istoria literaturii românești contemporane* Nicolae Iorga observa că literatura rusă „aducea cu dînsa, într-o mentalitate supt multe raporturi asemănătoare cu a noastră, un simț misterios al puterii mediului natural, înțeles în toată complexitatea și gingășia lui, și cutezătoarea înfruntare a problemelor cele mai grele" [6].

Traducerile din poemele lui Turgheniev în „Literatorul" și „Contemporanul" — reviste cu orientări literare atît de opuse — ilustrează elocvent fenomenul dublei receptări în țara noastră. Amîndouă apar în 1883, la interval doar de cîteva luni de la publicarea lor în limba rusă [7]. Conform obiceiului încetățenit la „Literatorul" de a difuza noutăți de literatură contemporană străină, Leon Câmpianu semnalează apariția poemelor lui Turgheniev prin traducerea, elaborată la Viena (credem, după o versiune franceză), doar a trei dintre ele : *Petrecerea ființei supreme*, *Trandafirul* (nr. 6, iunie, p. 364—365) și *Lucrătorul și omul cu mîinile albe* (nr. 8, august, p. 491—492). Deși nu se insistă prin tălmăcirea și a altor poeme, primele două par a fi apreciate (poate și datorită talentului și acurateței cu care sînt traduse), întrucît ele sînt reproduse și în „Binele public" (1883, nr. 186, 23 iulie, p. 3), unde în această perioadă Al. A. Macedonski imprima direcția literară, și, mai tîrziu, în „Lumina" aceluiași Macedonski (1894, nr. 21, 1 mai, p. 2).

„Contemporanul" acordă un spațiu mai larg poemelor lui Turgheniev, ele ilustrînd destul de fidel programul literar al revistei. Sofia și Ion Nădejde traduc selectiv (sub semnătura : G.S. sau S.G.) 18 „bucățele" spre a da „o idee de talentul lui Turgheniev" [8]. Desigur, atenția traducătorilor se îndreaptă cu precădere spre poemele cu predominantă tonalitate socială *(Spînzurați-l*, *Cerșitorul*, *Dobitocul*, *Mînă albă și mînă neagră*, *Borșul de curechi*, *Cei doi bogați*, *Sfinxul*, *Dușmanul și prietenul)*, dar, în același timp, sînt prețuite și acelea în care scriitorul exprimă liric semnificațiile naturii, considerată ca posibilă sursă de regenerare morală *(Tot ne luptăm*, *Hulubii*, *Vrabiea*, *Călătoriea pe marea)* sau își dezvăluie trăirile interioare *(Trandafirul*, *Stăi liniștită!*, *Mîne! Mîne!)*. Totuși în revistă sînt inserate și două poeme, *Pieirea lumei. Un vis* și *Tîdvele*, conținînd, poate, cea mai sumbră și deprimantă meditație din volum asupra zădărniciei vieții, în perspectiva unui sfîrșit apocaliptic absolut. Ele par a fi transcrierea fidelă a unor năluciri terifiante de coșmar, asemenea celor transpuse pe pînză de un Bosch sau Goya. Este posibil ca, în pofida dorinței de a transmite cititorului texte de înaltă ținută civică și morală, sensibilitatea traducătorilor să fi fost tulburată de noutatea acestei forme de exprimare, pe care astăzi, după atîtea exemple din literatura universală, am numi-o „proză onirică".

---

[6] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, partea întâi : *Crearea formei* (1867—1890), București, 1934, p. 326.

[7] Ecoul cel mai prompt îl aflăm în traducerea nesemnată a două din poeme : *Mîine! Mîine!* și *Natura*, publicate în „România liberă", 1883, nr. 1731, 3 apr., p. 2 și nr. 1743, 17 apr., p. 3, cu mențiunea că ele fac parte „din ultima operă a lui Turghenieff : *Poesii în prosă*.

[8] G. S. [Sofia și Ion Nădejde], notă introductivă la traducerea ciclului intitulat : *Din poemele în proză ale lui Turgheniev*, în „Contemporanul", 1883, nr. 9, p. 32.

Cu aceste două reviste care dirijează în epocă gustul public spre două orientări diferite, dar care se întîlnesc în unanima apreciere a scriitorului rus, începe cariera, încununată de succes, a *Poemelor în proză* în literatura română. Depășind polemicile vremii, trecînd cu ușurință granițele provinciilor românești, ele sînt publicate în ziare politice și reviste literare, de largă circulație sau de influență locală.

Majoritatea traducerilor apar la București, în publicații cu profiluri, orientări, dimensiuni foarte variate [9]. Numărul mic de periodice din Iași este compensat de forța de influență a celor trei reviste : „Contemporanul", „Opinia" și „Evenimentul". Sporadic, traduceri din poemele lui Turgheniev mai apar în: Craiova („Revista Olteană", 1888, 1889; „Curierul Olteniei", 1897, 1898, 1901), Tîrgu-Jiu („Jiul", 1894), Buzău („Revista Buzăului", 1896), Galați („Pagini libere", 1908), Bîrlad („Paloda", 1905), Roman („Școala nouă", 1890), Suceava („Junimea literară", 1905), Botoșani („Curierul român", 1886, 1891, 1892, 1894) și Cernăuți („Aurora „Română", 1894). De asemenea, revistele lui N. Iorga de la Vălenii-de-Munte, „Neamul românesc literar", și „Drum drept", vor înregistra cîteva traduceri, elaborate de I. Licea după originalul rusesc.

Pe harta sinoptică a circulației poemelor în proză, un loc aparte îl ocupă Transilvania [10]. Publicațiile ei — factor activ în lupta pentru eliberarea națională — vor afla în această scriere a lui Turgheniev un text nu atît artistic, cît mai ales social și militant. Încă din 1869 „Familia" lui Iosif Vulcan semnala existența scriitorului rus printr-o notă biobibliografică [11], iar în 1872 publica, sub semnătura lui Vasiliu Budescu, traducerea nuvelei *Primul amor* (nr. 20—28, 30). Din 1888 pînă în 1894, în paginile ei vor apărea și o parte din poeme, traduse fie de D./A. C. Comșa / [12], fie de Negru sau A. Mare admirator al lui Turgheniev, Enea Hodoș difuzează operele scriitorului rus nu numai prin traducerile numeroase, apărute în „Tribuna" de la Sibiu, dar și de la catedră, ca profesor în Caransebeș [13]. Dacă „Literatorul" la București, iar „Contemporanul"

[9] Menționăm, în ordine cronologică, ziarele și revistele din București, conținînd traduceri din *Poemele în proză* : „România liberă" (1883), „Literatorul" (1883), „Binele public" (1883), „Țara nouă" (1884), „Hoțul" (1887, 1888), „Românul" (1888, 1891, 1896, 1897, 1898, 1899), „Biblioteca familiei" (1890, 1891, 1892), „Munca" (1890), „Românul literar" (1891), „Adevărul" (1891, 1894, 1899), „Independentul" (1892, 1893), „Revista albastră" (1892), „Lupta" (1892, 1899), „Țara" (1893, 1894, 1897), „Munca științifică și literară" (1894), „Lumina ilustrată" (1894, 1895), „Lumea nouă" (1896, 1897), „Epoca literară" (1896), „Liga ortodoxă" (1896), „Adevărul ilustrat" (1896), „Foaia pentru toți" (1897), „Foaia populară" (1898, 1900, 1901, 1902), „Tribuna familiei" (1899, 1901), „Revista modernă" (1901), „Revista poporului" (1902, 1904), „Generația nouă" (1902, 1903), „Țara" (1903), „Țara literară populară" (1903), „Cronica" (1903, 1904), „Dimineața" (1904, 1906), „Viitorul" (1907), „Familia" (1908), „Noua revistă română" (1909), „Făt-Frumos" (1909), „România muncitoare" (1910), „Ziarul călătoriilor" (1910), „Rampa" (1912), „Gazeta politică și literară" (1916).

[10] Cîteva aspecte ale receptării lui I. S. Turgheniev în Transilvania sînt tratate în articolul lui Ion Breazu, *Turgheniev la românii din Ardeal*, în „Studii literare", 1948, vol. IV, Universitatea „Victor Babeș", Cluj, p. 197—205.

[11] *Ivann Sergievicziu Turgeneff*, în „Familia", 1869, nr. 42, p. 503.

[12] Identificarea îi aparține lui Ion Breazu, *art. cit.*, p. 202.

[13] Din Ion Breazu, *art. cit.*, p. 201, aflăm că Enea Hodoș „a învățat singur rusește, numai pentru a gusta pe Turgheniev în original". Într-o discuție cu Ion Breazu el afirma : „L-am citit și recitit și parcă tot aveam impresia că n-am gustat pe deplin mierea lor. Iată de ce m-am apucat să învăț rusește. Și satisfacția mea a fost într-adevăr rară, căci Turgheniev este un mare poet, deci un neîntrecut meșter al graiului, pe care numai în original îl poți gusta pe deplin".

la Iași publică din poeme, începînd din 1883, „Amicul familiei" (Gherla) le va semnala cu aceeași promptitudine, prin tălmăcirile entuziastului Enea Hodoș [14]. Astfel, cele trei provincii românești sînt în egală măsură prezente în receptarea unei opere literare, considerată ca fiind semnificativă prin conținutul social-moral și valoarea ei general-umană. O altă figură remarcabilă este Mihail Gașpar, care, în calitate de redactor al revistei „Drapelul" din Lugoj, traduce în timpul detenției de la Seghedin, în 1908, toate poemele în proză și le publică eșalonat în foiletonul ziarului [15], sub semnătura de Socol Banc [16]. Receptarea promptă de către public este confirmată și de apariția lor imediată în volum, sub titlul : Ivan S. Turgheniev, *Poezii în proză* (Lugoj, 1908), traducerea fiind semnată de astă dată cu numele adevărat : Mihail Gașpar. Cîteva din poeme, alegorii cu substrat social sau portrete satirice, sînt prezente și în veterana „Gazeta Transilvaniei" din Brașov (1888, 1895, 1897). Lista periodicelor din Transilvania, incluzînd traduceri din poeme, se completează cu „Tribuna" și „Tribuna literară" din Sibiu (1901), „Gutinul" din Baia-Mare (1889) și „Răvașul" din Cluj (1907, 1908).

Răspîndirii lor intense în publicațiile din toate provinciile românești îi corespunde un număr impresionant de traducători [17]. Numai cei semnați sînt peste 45 ; multe traduceri apar anonime, fapt destul de obișnuit pentru perioada în discuție. Deci este vorba de o receptare simultană a textului, facilitată și de existența lui în versiune nu numai rusească, dar și franceză și germană [18]. Comună pentru majoritatea tălmăcirilor este însă forma neîngrijită, greoaie, confuză uneori, necizelată, traducătorul fiind parcă grăbit să transmită cît mai repede un conținut, o idee impor-

---

[14] E. H[odoș] traduce : *O visită*, *Nebunul* și *Legenda Orientală*, în „Amicul familiei", 1883, nr. 18, p. 159—161.

[15] „Drapelul", 1908, nr. 42, 82—84, 87, 91, 97—104.

[16] Cf. Ion Breazu, *art. cit.*, p. 203.

[17] Menționăm numele traducătorilor și revistele unde au publicat primele traduceri : Leon Câmpianu („Literatorul", 1883) ; G. S. [Sofia și Ion Nădejde] („Contemporanul, 1883), E. H.[odoș] („Amicul familiei", 1883) ; Letiția O. („Aurora română", 1884) ; Ștefan Mălureanu („Țara nouă", 1885) ; D.[A. C. Comșa] („Familia", 1888) ; H. Certeneanu [H. St. Streitman] („Revista olteană", 1888) ; Gherlanul („Gazeta Transilvaniei", 1888) ; V. Pop („Gutinul", 1889) ; A. Băliban („Gutinul", 1889) ; Negru („Familia", 1889) ; A. („Familia", 1889) ; I. Ch. sau I. Chilieanu („Școala nouă", 1890) ; Ludovic Laist („Biblioteca familiei", 1890), Hyp („Lupta", 1892) ; I. S. Spartali („Țara", 1893) ; D. R. M. („Independentul", 1893) ; L. V. [Laura Vampa] („Țara", 1894) ; Al. Ștefulescu („Jiul", 1894) ; Hus („Adevărul", 1894) ; Binom („Adevărul", 1894) ; M. B. („Gazeta Transilvaniei", 1895) ; Dider („Lumea nouă", 1897) ; V. Antonescu („Curierul Olteniei", 1897) ; Moșul („Gazeta Transilvaniei", 1897) ; Miss Jenny („Românul", 1897) ; Elisa Marcovici — Piatra N. („Evenimentul", 1898) ; Gh. Bratu („Foaia populară", 1898) ; C. Săteanu („Evenimentul", 1899) ; Alecton sau Mihton („Tribuna familiei", 1901) ; O. L.-Pitești („Tribuna familiei", 1901) ; M. Marent — Piatra („Tribuna familiei", 1901) ; Ascanio [Ion Scurtu] („Tribuna", 1901) ; M. A. Rennert („Revista poporului", 1902) ; Z. („Țara literară populară", 1902) ; Horia Petra-Petrescu („Junimea literară", 1905) ; Corina („Paloda", 1905) ; I. E. Torouțiu („Răvașul", 1907) ; Valentin Drăganu („Răvașul", 1907) ; Socol Banc [Mihail Gașpar] („Drapelul", 1908) ; Ion Corbu [Barbu Nemțeanu] („Pagini libere", 1908) ; Gh. Carp („Noua revistă română", 1909) ; Dik („România muncitoare", 1910) ; Petre P. Georgescu („Ziarul călătoriilor", 1910) ; I. Licea („Neamul românesc literar", 1912) ; J. Mercator („Rampa", 1912).

[18] Sînt semnificative cuvintele lui Enea Hodoș despre circulația textelor lui Turgheniev în traducere germană (în Transilvania) : „[...] a fost o boală care ne-a doborît pe toți. Cărțile lui [ale lui I. S. Turgheniev], traduse în „Universal Bibliothek", sburau din mînă în mînă", în Ion Breazu, *art. cit.*, p. 201.

tantă și necesară. *Poemele în proză* pătrundeau și se suprapuneau în țara noastră unei literaturi protestatare, nemulțumite de ordinea socială și politică existentă, pe fondul unei revolte sociale, cînd mocnite, cînd în izbucnire. Cuvintele tăioase din 1902 ale lui Iorga către redacția „Luceafărului" : „preocupațiile estetice nu trebuie să joace rolul de căpetenie..., nu sînteți în așa împrejurări încît să vă consacrați artei pure" [19], însumează, în realitate, convingerile aproape unanime ale oamenilor noștri de cultură și sînt confirmate, din păcate, de nivelul artistic mediocru al poemelor lui Turgheniev.

Respectînd, în majoritatea cazurilor, integritatea de conținut, redactorii ignoră sau nu înțeleg calitatea deosebită a stilului lui Turgheniev. Multe din traduceri sînt elaborate în diferite regiuni ale țării și ele păstrează, mai pregnant sau mai estompat, coloritul local al graiului respectiv. Dacă moldovenismele soților Nădejde condimentează plăcut traducerile, abundența de regionalisme, uneori îmbinate cu neologisme stridente, unele tendințe latinizante — prezente, mai ales, în versiunile transilvănene — desființează poezia textului original, oferind adesea efecte mai mult umoristice : „muri inalti", „decide fora intardiare !" (E. H.[odoș] în „Amicul familiei", 1883, nr. 18, p. 161), „mărinimia nu va rămîne neremunerată", „fîntîna săritoare" (D. [A. C. Comșa] în „Familia", 1888, nr. 31, p. 355), „îi plesni o ideia", „acestor bostani le umblă bine pînza ... între slăbănogi" (M. B. în „Gazeta Transilvaniei", 1895, nr. 118, p. 5), „știu positiv, ce-i frămîntă mintea, că în momentele cînd e în ceartă cu internul, cînd pesimismul o predomină [...]" (V. Antonescu în „Curierul Olteniei", 1897, nr. 219, p. 2) etc. Totuși, poemele lui Turgheniev atrag atenția și condeiul și al cîtorva scriitori. Poemul *La sate* în versiunea lui Horia Petra-Petrescu („Junimea literară", 1905, nr. 3, p. 42—43) rămîne, în această privință, un text antologic, rivalizînd cu originalul. Traducerile lui Ion Corbu [Barbu Nemțeanu], publicate în „Pagini libere" [20], trădează fibra poetică a tălmăcitorului și se apropie, prin ritmicitatea și muzicalitatea frazării, prin aflarea echivalentelor poetice, de adevărata formă a „poemului în proză". În paginile sale, praful devine „colb cenușiu", „rîndunelele brăzdează tăcut înălțimea", „un nouraș stingher [...] se destramă", „moartea se apropie grabnic, în bătaia aripelor ei umede și reci", lacrimile curg „zugrăvind pe colb icoane pestrițe", „copacul se frînge și moare cu încetul" etc. Deși mai puțin poetice, traducerile lui C. Săteanu [21], Gh. Carp [22] și I. Licea [23], elaborate după originalul rusesc, se înscriu și ele în seria versiunilor românești de valoare.

---

[19] apud D. Murărașu, *Istoria literaturii române*, București, 1943, p. 317.

[20] Ion Corbu traduce următoarele poeme : *Bătrîna*, *Mascha* (nr. 2, p. 8—9) ; *În sat* (nr. 7, p. 102—103) ; *Un mulțămit*, *O regulă a vieții*, *Reporterul*, *Ciinele*, *Un prost* (nr. 8, p. 121—123) ; *Un dialog* (nr. 9, p. 140—141) ; *Sfîrșitul lumii*, *Cerșetorul*, *Craniile*, *Sărbătoarea Atot-puternicului*, *„Vei asculta a prostului judecată..."* (nr. 10, p. 150—153) ; *Ruga*, *Călugărul*, *Mîine! Mîine!*, *Moșneagul*, *Necessitas-Vis-Libertas* (nr. 11, p. 170—171) ; *Piatra*, *Doi bogați*, *N.N.*, *Limba rusă* (nr. 15, p. 232—233) ; *Pomana* (nr. 16, p. 245—246).

[21] În „Evenimentul", 1899, nr. 1883, p. 1—2 ; nr. 1892, p. 2—3 ; „Adevărul", 1899, nr. 3643, p. 2 ; „Revista modernă", 1901, nr. 28, p. 6 ; nr. 29, p. 11—12.

[22] În „Noua revistă română", 1909, nr. 19, p. 299—300 ; nr. 20, p. 318.

[23] În „Neamul românesc literar", 1912, nr. 20—21, p. 322—323 ; „Drum drept", 1913, nr. 1, p. 46, 53.

Sînt preferate, după cum era de așteptat, textele cu coloratură socială, fie că sînt alegorii, satire, parabole, dialoguri sau scurte povestiri, și cele în care sufletul omenesc apare înfrățit cu natura, simțită dintotdeauna de scriitorul român ca parte integrantă a structurii sale proprii. Receptarea se produce uneori pe o treaptă superficială, poemele suferind mici modificări neînsemnate în esență, în vederea publicării lor cu prilejul sărbătorilor tradiționale. Pentru numerele festive de Paști este preferat poemul *Cristos*, dar cel mai des întîlnită, în numerele de Crăciun [24], este alegoria despre Binefacere și Recunoștință : *Masă mare la ființa supremă*. Traducătorul (nesemnat) află pentru „ființa supremă" un echivalent demn să satisfacă gustul cosmopolit al cititorului mediu : o numește „Lady Patroness a cerului". Și, pentru că Turgheniev pare a fi destul de sceptic în privința trăiniciei relației legitime dintre cele două virtuți în comportamentul oamenilor, traducătorul adaugă o „morală" ceva mai optimistă : „Să sperăm că după ce au făcut acum cunoscință, se vor întîlni mai des în viitor". Într-o altă versiune anonimă, publicată în „Familia" (1889, nr. 52, p. 623), se renunță la fraza finală, dar se modifică titlul în : *O poveste de Crăciun* și se adaugă o precizare în timp : „Cu două zile înainte de Crăciun [...] " [25].

La un alt nivel de receptare se situează poemele cu pronunțat caracter social. Ele se suprapun unei literaturi cu o tematică asemănătoare, astfel încît delimitarea dintre o posibilă influență a scriitorului rus și dezvoltarea în paralel la noi a acelorași preocupări literare devine foarte dificilă. Ca și în cazul povestirilor moralizatoare ale lui L. N. Tolstoi, de largă răspîndire în periodicele românești [26], credem că este vorba de dorința redactorilor români de a publica texte din repertoriul universal, care să evidențieze, pe înțelesul tuturor, propriile noastre probleme. În acest sens, poemele lui Turgheniev despre condiția socială a cerșetorului *(Cerșetorul* și *Pomana)* înregistrează o frecvență remarcabilă de traducere și se intercalează în scrierile românești pe aceeași temă [27]. Poemul *Pragul* (nepublicat inițial în ciclul amintit din cauza conținutului revoluționar prea transparent) este preluat numai de revistele socialiste, „Munca" (1890, nr. 41, p. 2) și de „România muncitoare" (1910, seria II, nr. 78, p. 2), ca text de înaltă ținută politică. Traducătorul celei de-a

[24] Iwan Turgenieff, *O serbare la ființa supremă*, în „Românul", 1888, 2 ian., p. 7 ; „Gazeta Transilvaniei", 1888, nr. 18, p. 3 ; „Amicul familiei", 1888, nr. 5, p. 73 ; „Familia", 1894, nr. 41, p. 487.

[25] O precizare asemănătoare („Cu două ori trei zile înainte de Crăciun...") apare și în traducerea nesemnată a aceleiași alegorii, intitulată : *Virtuțile femeesci*, în „Gazeta Transilvaniei", 1888, nr. 284, p.3.

[26] În acest sens semnalăm confuzia lui Ludovic Laist, care atribuie lui Lev Tolstoi poemul lui Turgheniev *O legendă orientală*, în „Biblioteca familiei", 1890, nr. 41, p. 645—646, continuînd în același număr cu alte cîteva traduceri din poemele lui Turgheniev. Este exclusă ipoteza unei greșeli tipografice, întrucît el repetă aceeași confuzie, doi ani mai tîrziu, în „Independentul", 1892, nr. 97, p. 2. De-abia în volumul : Ivan Turgheniev, *Poeme în proză*, Buzău, [1901], L. Laist redă paternitatea adevăratului autor. Confuzia se poate explica prin asemănarea de structură și stil a poemului lui Turgheniev cu povestirile moralizatoare ale lui Tolstoi.

[27] După ce revista „Hoțul" publicase *Cerșetorul* lui Turgheniev în anul I, 1887 (nr. 2, martie, p. 14—15), un an mai tîrziu publică alte două poeme cu același titlu. Primul este în proză și aparține lui Demetru N. Marinescu (anul I, 1888, nr. 48, ian., p. 381—382), al doilea, în versuri, este semnat de M. Zamfirescu (anul II, 1888, nr. 65, mai, p. 102—103). Unele asemănări în conținut și formă sînt ușor de remarcat.

doua versiuni (semnează : Dik) modifică premeditat titlul în : *Pentru ideal* și menționează într-o notă explicativă că poemul „a apărut într-o tipografie secretă". Uneori traducătorii marchează potrivirea ideilor exprimate de Turgheniev la realitățile autohtone prin scurte aprecieri sau note de subsol. După reproducerea prozei satirice *Un prost* în ziarul „Țara" (1894, nr. 236, p. 2), redactorul adaugă entuziasmat : „Tout comme chez nous". Cu o seriozitate gravă însă, Ascanio [Ion Scurtu] apreciază lapidar importanța poemului *Limba rusească*, tradus de el însuși pentru „Tribuna" (1901, nr. 160, p. 2) : „O splendidă apologie a limbii materne, pe care atîția români ar putea-o aplica limbei noastre scumpe".

În afara simpatiei statornice pentru opera scriitorului rus, poemele sînt preluate mereu de revistele românești și ca noutate („ultima operă a lui Ivan S. Turgheniev"), dar și pentru avantajul dimensiunii lor reduse, necesar economiei spațiului editorial. Publicate separat sau în grupaje, ele pot fi mînuite cu ușurință, așezate uneori în colțuri rămase libere, pe pagini diferite.

Mai mult, ca specie literară, poemul în proză se constituie și se dezvoltă la întretăierea celor două secole în Franța, avînd ca precursor genial pe Baudelaire, cu ale sale *Petits poèmes en prose* (1862) [28]. Receptivi la noutățile literaturii occidentale, dintre care cea franceză le era cea mai accesibilă, și dornici de a ține pas cu vremea, gazetarii noștri își publică după 1880, alături de traducerile numeroase din Edgar Allan Poe, Maeterlinck, Baudelaire, Alphonse Karr, Jean Richepin, Catulle Mendès, alături de Turgheniev, propriile proze scurte poetice, pentru care se creează adesea și rubrica specială, intitulată abuziv : *Poem în proză*. Din nefericire, acest gen proliferează în perioada amintită sub condeiul unor publiciști minori sau al unor traducători, care intercalîndu-și creațiile proprii printre tălmăciri, „uită" cîteodată să mai menționeze numele autorului tradus. Este cazul gazetarului de la „Tribuna familiei", revistă enciclopedică de familie, care, sub pseudonimul de Alecton sau Mihton, semnează cu seninătate cînd texte din Turgheniev [29], cînd din Byron. I se alătură în aceeași revistă și M. Marent-Piatra, cu același procedeu [30]. Un V. Antonescu semnează la „Curierul Olteniei" poemul în proză : *Masa* (1898, nr. 221, p. 1—2). Deși în „Biblioteca familiei" Ludovic Laist pare să se comporte la fel față de cîteva din poeme (*Piatra*, *Vrabia*, *Cîmpiile fericiților*), credem că este vorba doar de o simplă omisiune tipografică, întrucît traducerile lui vor apărea împreună cu celelalte în volumul : Ivan Turgheniev, *Poeme în prosă*, Buzău, Editura librăriei B. Davidescu, /1901/.

Seria încercărilor autohtone de proză poetică, care împînzesc paginile ziarelor și revistelor, înregistrează însă în ultimul deceniu al secolului XIX și cîteva realizări notabile semnate de Al. Macedonski, Traian Deme-

---

[28] Atît aspectele istorice și literare ale prozei poetice și ale poemului în proză pe plan european, cît și evoluția și destinul lor în literatura română sînt dezbătute de Mihai Zamfir, *Proza poetică românească în secolul XIX*, București, 1971.

[29] Alecton, *Rozele erau frumoase* ; Mihton, *Trandafirul*, în „Tribuna familiei", 1899, nr. 27, 28 și 29, p. 612—613, respectiv : 616.

[30] M. Marent-Piatra, *Crist*, în „Tribuna familiei", 1901, nr. 31, 32 și 33, p. 339.

trescu, Iuliu Cezar Săvescu, Bonifaciu Florescu, Caton Theodorian [31]. Pragul secolului XX, marcat în mod strălucit de poemele lui Șt. Petică [32] și ciclurile cunoscute ale lui D. Anghel [33] din ajunul primului război mondial, formează veriga de legătură dintre *Cîntarea României* a lui Alecu Russo și scrierile de mai tîrziu ale lui Adrian Maniu, Emil Isac, Ion Vinea, G. Bacovia sau Tudor Arghezi, care vor cristaliza în forme durabile acest gen în literatura română.

La granița dintre cele două secole, cînd „poemul în proză" părea să se autodesființeze prin multitudinea de producții în serie, lipsite în general de valoarea artistică, paginile lui Turgheniev, traduse intensiv și extensiv în periodicele noastre, întreține și consolidează existența acestui gen literar, care s-a dovedit adesea, de-a lungul timpului, a fi apt să exprime spiritualitatea și idealurile poporului român.

★

Poemele în proză ale lui I. S. Turgheniev se suprapun ca elaborare, traducere și difuzare atît momentului de maximă înflorire a speciei (acceptată în general ca inovație simbolistă) în Franța, cît și perioadei de răspîndire a ei în România, prin traduceri numeroase din literatura occidentală (mai ales franceză) și prin producții autohtone. În contextul confruntării dintre direcția modernistă, dirijată în principal de Al. Macedonski, și cea tradiționalistă, poemele lui Turgheniev sînt receptate de amîndouă, datorită structurii lor : prin formă ele răspund exigențelor estetizante ale modernîștilor, prin conținut ele argumentează strălucit mesajul etic și social cerut de scriitorii realiști. Preponderența traducerilor elaborate în revistele cu profil tradiționalist se explică nu numai prin vigoarea și dominarea literaturii de orientarea realistă, cît și prin faptul că Turgheniev, în ansamblul operei lui, este considerat în unanimitate unul dintre cei mai reprezentativi și talentați exponenți ai realismului rus. Dacă pentru anii 1883—1900 poemele în proză ale lui Turgheniev înlocuiesc întrucîtva absența unor texte de autentică valoare artistică, după 1900, cînd încep să se impună realizările lui Șt. Petică și D. Anghel în acest domeniu, tălmăcirile din Turgheniev, încă numeroase, își recapătă locul de traduceri propriu-zise, cu rol informativ și adiacent literaturii autohtone.

---

[31] Enumerăm cîteva volume mai reprezentative : Caton Theodorian, *Petale*, București, 1891 ; Traian Demetrescu, *Intim (Poeme în proză. Nuvele)*, București, 1894 și *Nuvele postume*, Craiova, 1896 ; Bonifaciu Florescu, *Aquarele și poeme în proză*, București, 1894 ; Al. Macedonski, *Cartea de aur*, București, 1902.

[32] Valoarea și importanța poemelor lui Șt. Petică pentru evoluția genului în literatura română sînt prezentate pe larg de Mihai Zamfir, *op. cit.*, p. 289—330.

[33] Enumerăm cîteva dintre ele : *Fantome*, București, 1911 ; *Oglinda fermecată*, București, 1911 ; *Triumful vieții*, București, 1911 ; *Povestea celor necăjiți*, București, f.a.

ION CRUCEANĂ

CÎTEVA DATE BIOGRAFICE DESPRE URMUZ

Urmuz, pe numele civil Dimitrie Dimitrie Ionescu-Buzău, s-a născut, potrivit actului nr. 22 din Registrul de stare civilă pentru născuți pe anul 1883 (pe care-l reproducem în copie), în orașul Curtea-de-Argeș. Era, la finele secolului trecut și la începutul celui în curs, un obicei sau o ambiție a părinților să pună primului născut prenumele tatălui. Așa se face că și doctorul Dimitrie Ionescu-Buzău (dealtfel intelectual cu pasiuni de cercetare și popularizare a medicinei și igienei în pătura țărănească, colaborator la „Gazeta țăranilor", care a apărut la Mușătești — Argeș din 1892 pînă în 1944) i-a pus primului său moștenitor pe linie masculină prenumele de Dimitrie, sub care îl găsim înscris în toate matricolele școlare primare, liceale și universitare. Cînd devine salariat, își confecționează (probabil sub impulsul timpului) o dublură a numelui (luînd ca model pe Demeter, zeița agriculturii și a roadelor pămîntului din mitologia antică) și își modifică și scurtează patronimul în Demetru Demetrescu-Buzău. Cu acest nume semnează acte cu conținut juridic, în 1908, la Judecătoria ocolului rural Richițelele din județul Argeș (circa 15 km nord-vest depărtare de Pitești), unde a funcționat ca „magistrat stagiar".

Răsfoind dosarele din anul respectiv ale acestei judecătorii, am descoperit trei acte de vînzare-cumpărare de terenuri agricole, autentificate de el prin procesele-verbale nr. 19 din 22 august și nr. 49 și 50 din 22 decembrie 1908. În partea de sus, pe prima pagină, fiecare act poartă viza de neschimbare și semnătura autografă a magistratului stagiar Demetru Demetrescu-Buzău, iar la finele procesului verbal, din nou, semnătura autografă și titlul funcției pe care o exercita. E vorba, în fond, de șase semnături de rutină ale „magistratului stagiar al acestei judecătorii, delegat de către d-l jude respectiv conform art. 44, al. 1 din regulament și 8 din legea judecătoriilor de ocoale". Pe primul act de vînzare, din 22 august 1908, el scrie : „Spre neschimbare, magistrat stagiar, D. Demetrescu-Buzău", iar pe procesul verbal aferent (care s-ar putea să fi fost, ca și următoarele două, dictat de el) repetă funcția și iscălitura. Pe actul de vînzare următor, din 23 noiembrie 1908, scrie : „Văzut, magistrat stagiar, D. Demetrescu-Buzău", iar pe procesul verbal necesar, făcut la 22 decembrie 1908, se repetă, la fel ca și la primul, funcția și semnătura. Pe ultimul act de vînzare scrie : „Văzut, 22/XII/1908, magistrat stagiar, D. Demetrescu-Buzău", iar pe procesul-verbal notează stereotip funcția și iscălitura : „magistrat stagiar, D. Demetrescu-Buzău" (de notat că de fiecare dată grefierul îi scria numele „D. Dumitrescu-Buzău").

La transcrierea actului de naștere și a „contribuției" lui Urmuz pe cele trei acte de vînzare cu procesele-verbale de autentificare respective, am păstrat neschimbată ortografia folosită de el sau în cancelariile de stat

Rev. ist. teorie lit., tom 27, nr. 3, p. 449—450, București, 1978.

din epocă : pentru consoana *z* pe *ḑ*, cu virgulă dedesubt (Buḑeu, ḑece) ; *menagiul* în loc de *menajul* casei ; *Argeșiu* în loc de *Argeș* ; *ŭ* scurt cu accent etc. ; diftongul *oa* este redat prin vocala *o* cu căciulă deasupra etc.). În scopul completării biografiei celui ce a fost premergătorul „suprarealismului român" (expresia aparține lui G. Călinescu), am socotit utilă semnalarea și publicarea acestor documente.

nr. 22
Dimitrie
dr. Ionescu
Buḑĕu

Registrul stărei civile pentru născuți pe anul 1883— Curtea de Argeș.

În anul unamieoptsuteoptḑecișitrei, luna Martie, ziua nouă spre ḑece, ora ḑece dimineața. Actu de Nașterea lui Dimitrie de secsu bărbătescŭ, de ritŭ ortodocsŭ, Născut alaltăeri la ora ḑece seara la cassa părinților săi din strada Negru Vodă, fiul al d-lui Dimitrie Ionescu-Buḑĕu, de ritu ortodoxŭ, în vîrstă de două-ḑeci și șapte ani, de profesiune Doctoriŭ și al d-nei Elida Ionescu-Buḑĕu, de ritŭ ortodoxă în vîrstă de nouă-spre-ḑece ani de profesiune menagiul casei, ambii domiciliați în această de Urbă Curtea de Argeșiŭ după declarațiunea făcută de tatăl care ne-au înfăcișatŭ copilul. Întîiul martorŭ d-ei Sultana Stoicescu de ritŭ ortodoxă în vîrstă de șase-ḑeci și șase ani de profesiune móșă, domiciliată în această Urbe Curtea de Argeșiŭ și al doilea martorŭ d-ei Mariea Pașcan de ritŭ ortodoxŭ în vîrstă de cinci-ḑeci și șase ani de profesiune menagiul casei, domiciliată în Capitala București, care au subscrisŭ acestŭ actŭ dupe ce li l-amŭ cititŭ împreună și cu declarantul. Constatatŭ după lege de noi Dimitrie Vaulff Ioaniu, adjutorile de primar al Comunei Urbane Curtea de Argeșiŭ delegatŭ cu ținerea actelor stări civile. Unul din martori neștiind a se subscrie s-au subsemnatŭ de noi.

ss. Dr-Ionescu-Buḑĕu
ss. Sultana Stoicescu
ss. X. Maria Pașcan
ss. Primar Dimitrie Vaulff Ioaniu

ION PILLAT, ELEV LA LICEUL „SF. SAVA"

Primele patru clase primare, Ion Pillat le face în particular, susținînd, an de an, examene la o școală primară din Pitești. În anul 1901/1902 se înscrie la examenele pentru elevii pregătiți în particular din clasa I a gimnaziului piteștean. Aici va susține, în vara anului 1903, examene pentru clasa a II-a, în particular, iar în iunie 1904 va trece, cu succes, examene, în particular, pentru clasa a III-a gimnazială [1].

Pentru a se obișnui, probabil, cu disciplina școlară și cu metodele de studiu severe dintr-un liceu de mare prestigiu, familia îl înscrie, după absolvirea clasei a III-a gimnaziale la Pitești, în clasa a IV-a, cursuri de zi, de la liceul „Sf. Sava" din București. La vîrsta de 13 ani împliniți, firavul elev Ion Pillat, crescut de mama lui la conacul bunicilor de la Florica sau la cel al tatălui său de la Miorcani, și avînd o educație aleasă, se confruntă cu rigorile, deseori strașnice, ale regulamentelor vestitului liceu bucureștean, fiindu-i destul de greu să se adapteze noului mod de viață. De aceea „nu o dată, la sfîrșitul cîte unei duminici de refugiu la via Brătienilor de la Florica, elevul ar vrea să nu se mai întoarcă în școală". Conform regimului din școala „savistă", adolescentul Pillat este „tuns chilug", trebuie să se îmbrace în uniforma obligatorie pentru toți elevii, începe să simtă nevoia prieteniei, astfel că, treptat, „candoarea fizionomiei de copil" răsfățat, începe să dispară, în loc vădindu-se „o ușoară poză de independență și superioritate în atitudine" [2].

Aspirația de emancipare a elevului este conjugată însă cu disciplina riguroasă în muncă, cu studiul sistematic pentru însușirea temeinică a celor 15 obiecte, prevăzute de programa școlară a clasei a IV-a gimnaziale. Rezultatele la învățătură sînt riguros înregistrate în *Matricola școlară*, pe care o reproducem în continuare:

„Ministerul Cultelor și Instrucțiunei Publice
Școala-Liceul „Sf. Sava"
Anul școlar 1904—1905 Nr. 35/1904
Clasa IV

Școlarul Pilat I. Ioan, născut la anul 1890, luna Martie, ziua 31, în comuna București, jud. Ilfov, fiu al D-lui Ion Pilat și al D-nei Maria, născută I. C. Brătianu, naționalitatea tatălui — română (proprietar), religiunea tatălui — ortodoxă, naționalitatea mamei — română, religiunea ortodoxă, naționalitatea școlarului — română și religiunea ortodoxă. Vaccinat — au zăcut de vărsat în 16 August 1904; locuința părinților sau tutorelui este în comuna București, județul Ilfov.
A fost înscris în clasa a IV-a a acestei școale, pe baza certificatului elibe-

[1] Vezi, Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar, Secolul XX*, Ed. Eminescu; ediția a doua, 971, p. 232—233.
[2] Vezi, Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 233.

rat de Inspectoratul învățământului privat sub No. 1063 din 23 August 1904. A fost admis în clasa a IV-a a acestei școale, în baza concursului depus în anul — la liceul —

Obiecte	Notele bimestriale									Media anuală	Obs.
	I		II		III		IV		V		
	or.	sc.	or.	sc.	or.	sc.	or.	sc.	or.		
Religie	8	—	8	—	8	—	10	—	10	8.80	
Româna	8	9	8	9	8	9	9	9	10	8,78	
Franceza	9	9	9	10	10	10	9	8	10	9,33	
Germana	7	5	8	6	7	6	7	8	8	6,89	
Latina	8	—	8	—	9	—	9	—	10	8,80	
Istoria	9	9	9	9	9	8	9	9	9	8,78	
Geografia	7	6	9	8	10	8	10	7	10	8,33	
Geologia	8	8	9	8	10	9	10	8	9	8,77	
Drept adm.	10	—	9	—	8	—	8	—	9	8.80	
Matem.	7	4	7	6	7	5	7	4	6	5.88	
St. fiz. nat.	4	—	6	5	9	8	8	5	7	6,50	
Igena	10	—	9	—	10	—	10	—	10	9,80	
Desenul	6	—	6	—	5	—	6	—	6	5,80	
Muzica	7	—	7	—	7	—	7	—	7	7,00	Total absențe 7 med.
Gimnastica	6	—	7	—	7	—	7	—	8	7,00	

Purtarea 10
Frecvența 9
Situația la finele anului școlar —
Situația la finele ex. de corigență în septembrie —
Mențiune: *8,47* (scris în matricolă cu cerneală roșie).

(Arhivele Liceului „Nicolae Bălcescu", București, dosar 6, *Matricole* 1904—1905, p. 107).

Se observă însă că datele cuprinse în *Matricola școlară* prezintă unele neconcordanțe cu informațiile consacrate de biografii poetului, îndeosebi de Dinu Pillat. Pentru evitarea unor discuții inutile, privitoare la data nașterii lui Ion Pillat, transcriem, în continuare, textul actului de naștere :

„Registru Stărei Civile
Pentru născuți, anul 1891
Orașul București f. 135
No 2091

Din anul una mie opt sute 90 și unu, luna Aprilie — ziua două, ora trei postu meridiane.

Ort.-rom. Ioan Pilat Proprietar

Act de nașterea copilului Ioan de sex masculin, născut la treizeci și unu ale aspiratei luni, la orele unu și 1/4 antemeridiane, în orașul București, la casa părinților sei de strada Dorobanților No 6 — fiu D-lui Ioan Pilat — de ani 32, de profesie Proprietar și al D-nei Maria, născută I. C. Brătianu, de ani 22, de profesie casnică, după declarația făcută de către chiar tatăl seu în persoană care ne-a presentat copilul. Martori au fost : D-l Eugeniu Carada de ani cincizeci și patru, de profesie Proprietar din strada Dionisie No 34, cunoscut cu părinții și D-l Dr. Constantin Cantacuzino de ani patruzeci și unu, de profesie Doctor în medicină din strada Regală No 18, unchiul copilului, cari au subscris acest act dupe ce li s-au cetit, împreună cu noi și cu declarantul. Constatat dupe lege de noi Nicolae Hagi Stoica sin, consilier al comunei București și ofițer de stare civilă.

Declarante,
/ss/ I. Pillat
/ss/ Eugeniu Carada
Martori
/ss/ Dr. Cantacuzino
Ofițer indescifrabil"

Pe certificat, jos, apare *mențiunea* :

„Încetat din viață la 17 aprilie 1945 în comuna București, Sect. I Galben, Actul de moarte nr. 1435 din 18 aprilie 1945.

Mențiunea în 1945, mai 25.

Ofițer al stării civile
/ss/ indescifrabil"

(Arhivele de Stat, Municipiul București, Registrul Stării Civile, pentru născuți pe anul 1891, f. 135).

Actul de naștere confirmă ca dată de naștere a poetului Ion Pillat *ziua de 31 martie, anul 1891.* Atît din registrul de stare civilă cît și din matricola școlară rezultă că *numele* de familie este înregistrat : *Pilat*, deci cu un singur *l*. Numai tatăl poetului semnează pe certificatul de naștere cu dublu l : *Pillat*. Tot așa și *prenumele* poetului, în actele oficiale citate, apare invariabil *Ioan* și nu Ion. Poetul s-a născut în casa părintească din str. Dorobanților nr. 6 din București și la înscrierea în registrul stării civile au asistat ca martori cei doi prieteni ai soților Pilat, anume Eugeniu Carada și doctorul Constantin Cantacuzino, unchiul noului născut.

În matricola școlară se precizează că certificatul de absolvire a trei clase gimnaziale, făcute în particular la Pitești, i-a fost eliberat de „Inspectoratul învățământului privat" din ministerul instrucțiunii publice, dar strădaniile de a găsi, în arhive, anumite indicații precise privitoare la studiile gimnaziale făcute, în particular, de Ion Pillat n-au dus la nici un rezultat.

Se impun cîteva observații generale despre rezultatele la învățătură obținute de nepotul lui I. C. Brătianu la liceul „Sf. Sava". Este indiscu-

tabil că în acea epocă corpul profesoral cît și conducerea amintitului liceu, reprezentată de cunoscutul om de știință Sabba Ștefănescu și, din primăvara anului 1905, de profesorul Anton Colorianu, manifestau maximă exigență și, se pare, și imparțialitate, ceea ce constituie unul din titlurile de onoare ale vechilor licee românești. Același spirit și atitudine se remarcă la notele înregistrate de Ion Pillat. Se observă că elevul a obținut note mediocre și sub-mediocre la matematică, științe fizico-naturale și limba germană, discipline pentru care probabil nu avea vocație și nici cunoștințe corespunzătoare, astfel că profesorii au apreciat obiectiv, chiar dacă el era nepotul lui I. C. Brătianu ! De asemenea, adolescentul nu avea înclinații pentru așa-zisele dexterități, ca, de pildă, desenul, la care obține media 5,80, iar la muzică și gimnastică înregistrează note de 7. În schimb, la igienă — prin nimic elocventă — și apoi la limba franceză, limba română, istorie, geologie și drept și administrație, pe tot parcursul clasei a IV-a gimnaziale, elevul a primit note bune și foarte bune. La limba română și limba franceză înregistrează constant note mai mari la probele scrise.

Comportarea elevului Ion Pillat a fost ireproșabilă, din moment ce a primit la purtare nota 10, deoarece cu excepția lui și a cîtorva colegi, ceilalți elevi din clasa a IV-a au la purtare note slabe.

În conformitate cu legile și regulamentele școlare din anii 1904—1905, după terminarea celor patru clase gimnaziale, elevii erau obligați să susțină „examenul de absolvire a gimnaziului", ceea ce mai tîrziu s-a numit „mica capacitate". Ion Pillat a susținut acest examen în luna iulie 1905, în fața unei comisii prezidate de profesorul I. Crăciunescu. După terminarea examenului, în luna august, absolventul claselor gimnaziale primește de la direcția liceului „Sf. Sava" următorul certificat :

„Ministerul Cultelor și Instrucțiunei Publice
Școala „Sf. Sava"
Diplomă de absolvire

Liberată elevului Pilat I. Ioan născut în București la anul 1890 (sic !) luna Martie ziua 31, de naționalitate română, de religie ortodoxă, pe baza mediei 8,25 (opt 25%) obținută la examenul de absolvire a gimnaziului (curs inferior de liceu).

Dat în București, la 1905, August.

Președintele Comisiunii
/ss/ I. Crăciunescu

Directorul școalei
/ss/ A. Colorianu

Semnătura candidatului : /ss/ I. Pilat"

(Arhivele liceului „Nicolae Bălcescu", București, dosar „Cotoare diplome" 1903—1910, nr. 32).

Probabil, pe baza acestui act școlar eliberat de liceul „Sf. Sava" din București, elevul Ion Pillat se va înscrie, în toamna anului 1905, la un liceu din Paris.

O AUTOBIOGRAFIE A LUI ARON COTRUȘ

Intenționînd alcătuirea unei „galerii de tablouri a tuturor membrilor activi și corespondenți", secretariatul literar al „Astrei" a întocmit în acest sens un chestionar. Răspunsurile primite se află în manuscris la Biblioteca „Astra" din Sibiu. Între aceste răspunsuri figurează și cel al poetului Aron Cotruș, care se pare că a fost destul de zgîrcit la capitolul mărturisiri, interviuri. Este și cazul răspunsurilor din textul ce-l reproducem acum; poetul a răspuns doar la patru din cele nouă puncte ale chestionarului. Iată textul:

„ARON COTRUȘ

A. Starea familială:

Născut la 2 ian. anul 1891, în comuna Hașag, jud. Tîrnava Mare, din părinții Aron Cotruș și Ana n. Isailă.

Căsătorit la 31 dec. 1923 cu Elisabeta Szántó.

Adresa actuală: Arad, Piața Avram Iancu, nr. 22, jud. Arad.

B. Studii:

Școalele elementare: la Blaj.

Școalele secundare: la Liceul român din Blaj, apoi la cel din Brașov.

Studii academice: doi ani la Facultatea de litere din Viena.

C. Funcțiuni ocupate:

Am fost numai ziarist.

D. Activitatea literară:

Titlul scrierilor (cu locul și anul editării). Volumele de versuri: *Sărbătoarea morții* (1914/1915), Tipografia Concordia, Arad, 1915; *Neguri albe*, Alba Iulia, 1920; *România*, poemă, Arad, 1922; *Versuri*, Biblioteca Semănătorul, Arad, 1925; *În robia lor*, Arad, Tipografia Lanyi Convin, 1926.

Colaborarea la organele de publicitate: „Tribuna", „Românul", „Luceafărul", „Neamul românesc literar", „Ramuri", „Convorbiri critice", „Pagini literare", „Gîndirea", „Datina", „Universul literar", „Lamura".

E. Activitate publică.

F. Distincțiuni.

G. Rolul avut în cadrul Asociațiunii.

H. Acte filantropice.

I. Alte date biografice."

Evident, răspunsul poetului la chestionar este lacunar, atît la capitolul biografic, cît și la cel bibliografic. Completăm datele sale biografice cu alte cîteva informații ce le deținem, privind atît perioada avută în vedere de poet cît și pe aceea după momentul alcătuirii răspunsului. Poetul a fost fiu de preot, a fost redactor la „Românul" din Arad (1913) și la „Gazeta Transilvaniei" din Brașov. A fost voluntar în armata austro-ungară în 1916. A fost luat prizonier pe frontul italian. A fost atașat de presă la Varșovia (1931). A condus Biblioteca „Semănătorul" din Arad. Moare în 1961 în America.

Rev. ist. teorie lit., tom 27, nr. 3, p. 455—456, București, 1978.

Consemnîndu-și volumele de versuri, poetul uită să treacă în listă volumul său de debut : *Poezii*, Orăștie, Tipografia nouă, 1911, 88 p., ca și ediția apărută la Brașov a poemei *România*, 1920, 30 p. După anul 1926 bibliografia poetului s-a îmbogățit cu următoarele titluri (consemnăm toate edițiile cunoscute, traducerile făcute în alte limbi din opera poetului și traducerile făcute de acesta) : *Strigăt pentru depărtări*, Timișoara, Biblioteca „Asociației culturale din Banat", nr. 1, 1927, 6 p. ; *Cuvinte către țăran*. Versuri alese, Arad, 1928, 16 p. ; *Mîine*. Versuri sociale, Craiova, 1928, 32 p. ; *Mîine*. Versuri sociale, ed. a II-a revizuită și întregită, Cluj, 1928, 84 p. ; *Versuri*, ed. a II-a, Arad, 1928, 64 p. ; *Holnap Bodó Pál*, forditása, [Timișoara], 1929, 21 p. ; *Printre oameni în mers*, Sosnoviec, 1933, 64 p. ; *Horia*, [Warszawa], 1935, 31 p. ; *Horia*, cu ilustrații de Mac Constantinescu, ed. a II-a, Brad, Ed. Panteon, 1935, 48 p. ; *Versek*. Fordította : Kibédi Sándor, Cluj, Korunk Világnézeti és Irodálmi Szemle Kiadása, 1935, 37 p. ; *Versek*. Forditotta : Kibédi Sándor, Cluj, 1936, 63 p. ; *Wybór wierszy*. Przełozył Włodimierz Lewicz przedmowa Emila Biedrzyckiego oraz przedsłowiem tłumocza. Culegere de versuri traduse de Włodimierz Lewikz, cu prefețe de Emil Biedrzycki și de traducător, Liga Polsko-Rumunska-We Lwowie (Liga polono-română, Lwow), Lwow, 1936, 63 p.+1 pl. ; *Horia*, ed. a IV-a, [București], 1937, 32 p. ; *Horia*, ed. a V-a, [București], 1937, 32 p. ; *Țară*. București, Tip. Rînduiala. Literatura, 1937, 29 p. ; *Horia*, ed. a XXV-a, București, 1938, 31 p. ; *Maria Doamna*. Poem, București, 1938, 21 p. ; *Eminescu*. Poem [Cu un portret de Camil Ressu], București, Luna Bucureștilor, 15 mai 1939, 1939, 20 p. ; *Rapsodie valahă*, Madrid, 1940, 31 p. ; *Țară*, Lisboa, 1940, 31 p. ; *Rapsodie valahă*, București, 1941, 29 p. ; *Rapsodie valaca* [Version del rumano, po Cayetano Aparicio], Madrid, Colecciones „Santo y Seña", 1941, 32 p. ; *Rapsodie dacă*, București, 1942, 28 p. ; *Între Volga și între Mississipi*. Versuri, Editura „Carpații", colecția „Carpații" nr. 1, 1956, 12 p. ; *Minerii*, București, Colecția națională 2, f.a., 32 p. ; *Morgen* [Gedichte] In deutscher übersetzung von Eugen Dascal, Arad, Druck bei der „Arader Zeitung", f.a. 24 p. ; *Sărbătoarea morții (1914/1915)*, Versuri, București, f.a., 71 p. ; Nicola Iorga, *L'ultima delle dee*. Tragedia. Trad. di G. Lupi e Aron Cotrus, Lanciano : G. Carabba, [1930], Scrittori italiani e stranieri. Teatro, VIII + 137 p.

Între revistele la care a colaborat poetul, neamintite în răspunsul său, figurează și „Revista politică și literară", „Salonul literar", „Sinteza", „Viața românească".

Vezi și scurta autobiografie a poetului, publicată de Mircea Popa în „Manuscriptum", nr. 4, 1974, p. 179—180. De asemenea, studiul lui Ion Dodu Bălan, *Aron Cotruș*, în „Tribuna", iun.-iul. 1978.

Iordan Datcu

Dimitrie Cantemir, *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*, traducere, studiu introductiv și comentarii de Virgil Cândea, Edit. „Minerva", 1977

Recenta apariție a ediției integrale consacrată unei opere majore a lui Dimitrie Cantemir este un eveniment editorial și, în același timp, un act de cultură : ea pune, pentru prima oară, la îndemîna cititorului, textul uneia dintre scrierile cantemiriene fundamentale, în traducere românească, editat și comentat într-o ținută științifică aleasă.

După cum se știe, prin lucrările realizate în Rusia : *Istoria Imperiului Otoman* și *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*, Dimitrie Cantemir își înscrie numele între orientaliștii europeni, precursor remarcabil și ctitor al orientalisticii în cultura românească.

Volumul din urmă se distinge prin informații științifice deosebite privind doctrina islamică și întregul complex cultural generat de ea ; el cuprinde șase cărți, dispuse în ordinea logică, specifică autorilor musulmani care au elaborat lucrări cu aceeași temă.

Sistemul reprezintă doar primul tom al unei opere ample ce se afla în intenția științifică a lui Cantemir, de tipul unor lucrări europene, cu același conținut, contemporane lui [1]. Cel de-al doilea tom, *nescris*, urma să se refere la organizarea și instituțiile din Imperiul Otoman. Dacă s-ar fi realizat ambele tomuri, ele ar fi putut constitui, împreună cu *Istoria Imperiului Otoman*, o adevărată „trilogie islamologică", izvorîtă din ideea de bază a cărturarului român : *eliberarea poporului său de sub dominația otomană (studiu introductiv* la *Sistemul...*, p. XII).

Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane, scris în latină (în formă scurtă și dezvoltată), dar publicat în limba rusă la Petersburg, în 1722, s-a făcut cunoscut publicului european prin cîteva traduceri fragmentare efectuate după versiunea rusească, în limba germană [2] și în limba bulgară [3].

Cititorului român, lucrarea i-a fost accesibilă prin traduceri parțiale [4] și prin rezumate sumare [5].

Intenția cărturarilor noștri — C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, Gr.Tocilescu, P. P. Panaitescu — de a realiza o versiune românească a *Sistemului* a fost exprimată adeseori dar dificultățile textului (peste 400 pagini in-4° mare, stilul greoi, problemele de transliterare, explicațiile unor termeni) nu au permis înfăptuirea acestui deziderat.

O traducere românească comentată a operei lui Dimitrie Cantemir, *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*, s-a putut realiza abia în zilele noastre, prin vasta cultură islamică și prin profunda cunoaștere a personalității cărturarului român de către editorul Virgil Cândea.

Versiunea de față redă textul ediției din 1722, din Sanktpetersburg, al *Sistemului sau întocmirea religiei muhammedane* și reproduce, între prefețele lui Cantemir *(Către Petru cel Mare* și *Către cititor)*, *Oda* lui Teofilat Lopatinski și *Lauda* lui Ghedeon Vișinovski.

---

[1] Sir Paul Rycaut, *The Present State of the Ottoman Empire*, Londra, 1696 și F. Petis de la Croix, *État général de l'Empire Othoman par un solitaire turc*, Paris, 1695.

[2] Vezi : Emil Pop, *Dimitrie Cantemir și Academia din Berlin*, în „Studii", 22 (1969) nr. 5, p. 832.

[3] Vezi : P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, 1958, p. 219.

[4] Principele Dimitrie, *Despre Coran*, trad. de Ioan Georgescu, Cernăuți, în „Analele Dobrogei", 1927, p. 67—121 ; Virgil Cândea, *Dimitrie Cantemir, Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*, în „Luceafărul" 16 (1973), nr. 21, 26 mai, p. 3 ; același, *Dimitrie Cantemir despre literele și artele Islamului*, în „Manuscriptum", 4 (1973), nr. 4 (13), p. 6—7.

[5] Vezi : Ștefan Ciobanu, *Dimitrie Cantemir în Rusia* în „Academia Română. Memoriile secțiunii literare", S III, 2 (1925), p.414—422 ; P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 216—218 ; M. Guboglu, *Dimitrie Cantemir — orientaliste*, în „Studia et acta orientalia", 3 (1960),p. 154—156.

Textul propriu-zis este precedat de un amplu *Studiu introductiv*, care relevă contribuţiile majore ale editorului la elucidarea unor probleme ca : *scopul, alcătuirea, izvoarele, valoarea ştiinţifică, istorică, literară a Sistemului*. Astfel, argumentele ştiinţifice ale lui Virgil Cândea în favoarea considerării versiunii ruseşti ca *versiune de autor* vin să înlocuiască opiniile lui Bantiş-Kamenskii [6], Ştefan Ciobanu [7], P. P. Panaitescu [8], potrivit cărora versiunea în cauză ar reprezenta o traducere din latină, realizată de secretarul Vladimir Ilinskii. Virgil Cândea stabileşte, pentru prima oară, raportul între manuscrisul autograf (aflat în Arhiva centrală de stat de acte vechi a U.R.S.S., fondul 181, secţia de manuscrise) şi versiunile lui publicate : rusească şi românească ; evidenţiază rolul lui Cantemir în definitivarea propriei sale lucrări (ediţia rusă). În cuprinsul *studiului introductiv* autorul reconstituie şi planul ipotetic al tomului II din lucrarea proiectată de Dimitrie Cantemir pe baza titlurilor celor optsprezece capitole la care face aluzie autorul, în cuprinsul *Sistemului*. Virgil Cândea revizuieşte opinia după care opera de orientalist a cărturarului nostru s-ar datora cererii exprese a ţarului Petru cel Mare [9] ; admite, în schimb, ideea asocierii cu această cerere a ediţiei ruse din 1722.

În privinţa valorii ştiinţifice a lucrării lui Dimitrie Cantemir, editorul se situează pe poziţii superioare faţă de exegeza înaintaşilor săi : remarcă erudiţia cărturarului român în domeniul culturii islamice şi lărgeşte cîmpul informaţiilor referitoare la izvoarele folosite pentru elaborarea *Sistemului* ; remarcă *atitudinea creştină* a acestuia faţă de doctrina musulmană, cît şi *atitudinea lui umanistă*, care îi permite aprecierile pozitive despre valorile morale, ştiinţifice şi artistice ale Islamului. Comparînd unele relatări ale lui Dimitrie Cantemir cu cele similare în conţinut ale lui Marracci, d'Herbelot şi ale altor orientalişti europeni, precum şi consideraţiile sale cu privire la limba şi stilul *Coranului*, cu cele ale arabizantului D. Masson, editorul informează cititorii despre concluziile desprinse în urma acestor cercetări : Cantemir a oferit Europei occidentale şi răsăritene o imagine corectă a Islamului, judecăţi de valoare obiective, autenticitate, atitudine.

Versiunea românească a *Sistemului* este însoţită de un aparat critic bogat, redactat în spirit ştiinţific. Examenul erudiţiei lui Cantemir întreprins de regretatul Yves Goldenberg, în versiunea românească *Despre Coran* [10], este continuat de V. Cândea în secţiunea *comentarii*, a ediţiei de faţă. Contribuţiile autorului, în acest sens, sînt numeroase şi importante : corectează confuzii, inadvertenţe, erori de date, de personaje istorice ; dă numeroase explicaţii privind frontispiciul ediţiei princeps, izvoarele folosite de autor, termenii orientali sau diferitele evenimente menţionate în lucrare.

Spaţiul nu ne îngăduie să reliefăm şi alte merite ale ediţiei, dar trebuie semnalat că volumul mai cuprinde : *indice de nume* (care redau atît formele din text cît şi cele corectate) ; *indice cultural* (conţinînd principalele teme, idei sau noţiuni privitoare la istoria culturii Europei de sud-est sau a lumii islamice) ; *indice de autori şi opere* (care se referă la izvoarele operei) ; *bibliografie* (alcătuită numai din lucrările referitoare la *Sistem*). În volum sînt incluse *ilustraţii* care, alături de iconografia de epocă privitoare la geneza cărţii şi tematica ei, reproduc şi pe cele din ediţia 1722.

Prezenta ediţie, tipărită în excelente condiţii grafice, oferă specialiştilor traducerea integrală a unei importante opere cantemiriene, analiza ei amănunţită, o informaţie complexă şi un izvor nesecat de sugestii. Apariţia acestei ediţii se înscrie, fără îndoială, între evenimentele ştiinţifice memorabile din ţara noastră, care întregesc procesul de restituire a scrierilor vechi culturii româneşti.

Liliana Botez

---

[6] D. Bantiş-Kamenşkii, *Словарь достопамяных людей русской земли*, t. III, Moskva, 1836, p. 41.

[7] Ştefan Ciobanu, *op. cit.*, p. 396 şi 423.

[8] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 212.

[9] Şt. Ciobanu, *idem* ; şi P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 213.

[10] Yves Goldenberg, *Notes en marge de quelques écrits roumains sur le „Coran" et l'Islam* (I), în „Analele Universităţii Bucureşti", Limbi clasice şi orientale, 21 (1972), p. 121—127.

1939—1945 *Cumpăna cuvîntului.* Antologie de George Ivașcu și Antoaneta Tănăsescu. Introducere de George Ivașcu, București, Edit. Eminescu, 1977, 596 p.

Însușirea de căpetenie, cuprinsă în chiar definiție, a unei antologii e de a oferi cele mai semnificative texte pe o certă temă, adică de a fi o istorie în capodopere : istorie — întrucît trebuie să dea imaginea devenirii temei, în capodopere — întrucît fluxul devenirii reunește individualități, entități distincte. Urmează că o antologie reușită e o structură organică în care elementele componente se luminează și se pun reciproc în valoare și, ca instrumentele într-un ansamblu muzical, își potențează prin vecinătate natura proprie, revelînd aspecte și nuanțe pe care izolate nu le sugerau. Un bun antologator este, așadar, un polifonist sui-generis. „Mărturii ale conștiinței românești în anii celui de-al doilea război mondial", tema prezentei antologii, a găsit în George Ivașcu și Antoaneta Tănăsescu interpreți cu astfel de calități. Multe dintre textele reproduse erau cunoscute, dar, chiar toate știute, cartea nu ar fi părut mai puțin nouă, tot așa cum existența altor culegeri pe relativ aceeași temă nu ia nimic din caracterul ei de noutate. Aceasta deoarece știința selecției și a combinării textelor ascultă de o concepție interpretativă originală, după care se conduce și cuprinzătoarea *Introducere* (ea însăși de dimensiunea unei cărți : p. 7—98), amplă și dinamică cu privire asupra epocii, în care jocul reliefurilor, alternarea planurilor și perspectivelor, distribuția variată a accentelor, diversitatea ritmică indică un iscusit meșter al montajului. Un lucru esențial de care și-a dat seama și pe care l-a fructificat George Ivașcu este felul în care dramaticul context istoric al perioadei 1939—1945 schimbă proporțiile și valoarea unor gesturi de conștiință care în epoci politic și cultural normale ar fi putut trece ca manifestări obișnuite. Așa, de pildă, a face în asemenea epoci, ele însele raționale, profesiunea de credință rațională nu este un lucru ieșit din comun, mai cu seamă într-un spațiu etnic ce refuză funciar nebulozitatea și excesul ; însă a vorbi, într-un moment în care haosul și fanatismul amenință ordinea umană, de „linia Descartes" sau de „spiritul francez" nu mai este doar o degajată declarație de principii ci totodată un avertisment și un apel patetic.O mare istorie a literaturii românești apare, și purul fapt de a scrie despre ea cu mijloacele stricte ale criticului literar este, în acest context, un mod de a apăra umanismul, chiar dacă recenzentul nu este de acord în întregime cu construcția și concluziile autorului. Probitatea profesională, care cere analiza și judecarea operei cu mijloacele specifice ale criticului, capătă astfel, în epocă, o valoare politică, răspuns implicit dat acelora care au condamnat marea carte din considerente extranee criticii și literaturii.

Un alt merit al autorilor antologiei este de a fi pus în lumină complexa strategie a conștiinței românești în fața unei cenzuri severe care încerca să reprime expresia liberă a spiritului național și umanist autentic. Începînd cu 1939, activității ilegale a P.C.R. i se alătură manifestările întregii spiritualități românești, toată cultura noastră trecînd de fapt în „ilegalitate." De aici acea savantă și subtilă strategie de exprimare a adevărului și caracterul eroic pe care îl capătă cea mai umilă sugerare a lui. Să nu ne așteptăm, deci, a găsi în această carte numai expresia tranzitivă. Ea există, răsunînd periodic cu gravitatea unui motiv al destinului, dar se împrejmuie cu cercuri concentrice din ce în ce mai largi de variațiuni prin care fiecare voce își revelă timbrul și ambitusul propriu. Astfel, de exemplu, două mari spirite se întîlnesc, unul (N. Iorga) preferînd epocii contemporane în mod ironic „bunele vremi ale lui Attila", celălalt (G. Călinescu) „întunecatul ev mediu" și continuă, cel dintîi lansînd fulminante întrebări retorice în fraze tăiate în bazalt, al doilea imaginînd legănătoare povești străvezii, bunăoară despre „Frigmania și Bovenia". Aparent disparate față de proxima vecinătate, privite panoramic, toate vocile converg și de acest lucru ne convinge și numai urmărirea titlurilor. Iată cîteva secvențe ale anului 1939, precedate ca de un prolog tragic de un articol din „Scînteia" din noiembrie 1938 : *Nori grei deasupra României* : *Poporul nu uită* (Zaharia Stancu) ; *Încrederea în noi* (George Ivașcu) ; *Manifest* (C.C. al P.C.R.) ; *Domnia cefelor de taur* (Zaharia Stancu) ; *Apel* (C.C. al P.C.R.) ; *Conștiința unității naționale* (George Ivașcu) ; *Frigmania și Bovenia* (G. Călinescu) ; *Aurul României* (Ion Agârbiceanu) ; *Patriotismul muncitorilor* (George Ivașcu) ; *Spațiul vital* (N. Iorga) ; *Intelectualii și libertatea spiritului* (Bucur Șchiopul) ; *Marea revoluție franceză* (Zaharia Stancu) ; *Meditație despre Danzig* (Geo Bogza). Sau, din secvența anului 1944 : *Un an de luptă* („România liberă") ; *Arta țăranului român* (G. Oprescu) ; *Legenda șahului* (M. Sadoveanu) ; *Rezistența în istorie* (M. R. Paraschivescu) ; *Constructorii de mîine* (Ion Pascu) ; *Îndemnul trecutului* (George Ivașcu) ; *Pentru o solidaritate a spiritului* (Sanda Popescu) ; *Înțelesurile pașoptismului* (M. R. Paraschivescu) ; *Declarație* („România liberă") ; *A căzut guvernul trădării naționale* (idem) etc.

Pe lîngă construcția polifonică, impresionează numărul mare al pieselor antologate : manifeste și apeluri ale C.C. al P.C.R. și ale altor organizații patriotice și democrate, articole ale literaților, artiștilor, savanților etc., încît este greu de găsit un nume de important intelectual al epocii care să lipsească din antologie, așadar care să nu-și fi spus cuvîntul în împrejurările grele prin care trecea patria și umanitatea în genere. Constant sînt evocate tradiția etnică (printre articole, discursul de recepție la Academie al lui Liviu Rebreanu, *Lauda țăranului român*) și unele personalități cu rol hotărîtor în cultura noastră modernă. Rostul celei dintîi e de a opune adevărata structură a spiritului nostru falselor considerații, tradiționaliste și ortodoxiste, ale extremei drepte politice și culturale, de a reafirma perenitatea în istorie a unei națiuni al cărui teritoriu fusese ciuntit și a cărei independență era amenințată. Paralel, este reluat, în diferite chipuri, „apelul la clasici", cum sună titlul unui articol de Al. Philippide, însă depășind, ca funcționalitate, granițele literaturii. Spiritul clasic și reprezentanții lui devin de fapt un simbol al rațiunii și al certitudinii că într-o lume care se clatină mai există încă un continent solid pe care spiritul se simte în siguranță. Atrage cu deosebire atenția frecvența cu care apare în paginile antologiei numele lui Titu Maiorescu. Spirit clasic, Maiorescu este pentru cultura noastră fondatorul concepției, am zice parafrazînd, valorilor clare și distincte. Invocarea lui într-un moment de asfixie și încălecare a valorilor, de spargere a albiilor și de dogmatism totalitar echivalează cu încercarea de salvgardare a virtuții umane de a cosmiciza realul, virtute amenințată de agresiunea haosului. Căci, dacă la nivel de individ confuzia punctelor de vedere este simptomul sigur al prostiei, dincolo de el această confuzie generează asaltul barbariei. Efortul de disociere a valorilor și de păstrare a tabelului lor mendeleevic este una din temele fundamentale ale antologiei și astfel vocea în posteritate a lui Maiorescu se ridică cu exemplaritate, înconjurată de acelea ale generațiilor care l-au urmat.

Concluzia ultimă a acestei cărți este că, deși uneori în cumpănă, cuvîntul, adică logosul, nu poate pieri niciodată complet și că slujitorii săi îndeplinesc în clipele de criză o misiune cu nimic mai prejos decît aceea a soldatului de pe cîmpul de luptă.

Nicolae Mecu

Pavel Țugui, *Grigore H. Grandea*, Edit. Scrisul Românesc, 1977

După excelenta ediție de *Scrieri* ale lui Grigore H. Grandea, apărută în 1975, la Minerva, și după o seamă de studii și contribuții documentare, publicate în diverse periodice, Pavel Țugui vine cu o monografie asupra vieții și operei aceluiași scriitor. Bazată pe lectura întregii opere, a scrierilor despre autorul cercetat, ca și pe ample investigații arhivistice și de bibliotecă, soldate cu descoperirea unor manuscrise necunoscute și a unor publicații pe care le-a inițiat sau la care a colaborat Grandea, cu precizări biografice și bibliografice în plus, monografia se citește cu interes și cu folos, cu impresia că multe lucruri noi despre autorul *Miosotisului* nu prea sînt de așteptat de acum încolo.

Procedînd metodic, într-o convenabilă perspectivă didactică, Pavel Țugui desfășoară conștiincios documentele în fața noastră, spulberă felurite afirmații și legende (produse de Grandea sau de cercetătorii ulteriori), dintre care cea mai senzațională e, cum se știe, cea privitoare la descendența sa din Byron, pe care, dacă alții au ironizat-o sau negat-o cu înverșunare, Pavel Țugui o destramă pas cu pas, fără a ignora, evident, niciunde contribuțiile anterioare, dintre care cea mai substanțială este a lui G. Călinescu. Dealtfel, umbra autorului legendarei *Istorii a literaturii române* (cum califica de curînd Al. Philippide acest *monument*) se simte ades și într-un sens binefăcător în monografia lui Pavel Țugui (care a constituit inițial și subiectul tezei sale de doctorat).

Peripețiile vieții, oscilațiile în aprecierea operei sale (Ion Ghica îl numea în 1869 „le grand poète", alții ironizîndu-l sau negîndu-l, cam în același timp), suferințele și loviturile ultimilor ani sînt înfățișate meticulos, împreună cu toate activitățile și inițiativele lui Grandea, inclusiv cele jurnalistice, care ar fi meritat din plin un paragraf aparte, în aceeași măsură cu poezia, proza și teatrul său, redactorul „Albinei Pindului", al „Războiului", al „Timpului" etc. fiind unul dintre cei mai însemnați gazetari ai respectivei epoci.

Opera scriitorului e cercetată pe sectoare, cu aceeași grijă de a nu eluda nimic semnificativ din ce s-a spus despre ea pînă acum, de a-i puncta izvoarele, înrudirile, influențele suferite și urmele lăsate, totul sprijinit pe o bibliografie amplă și pe investigații personale pilduitoare (bibliografia, însumînd vreo 20 de pagini de carte, e dată în ediția de *Scrieri* ale lui Grandea, alcătuită și ea cu aceeași grijă a exactității, prevăzută cu un remarcabil corp de note și cu o

prefaţă cuprinzătoare, cu care monografia de faţă are, în mod inevitabil, destule puncte comune). Prima e analizată poezia lui Grandea, ea aducîndu-i celebritatea iniţială, preţuirea lui Bolintineanu (trăgîndu-se şi el din macedoromâni), a lui Ion Ghica şi mai apoi a lui Macedonski. Inegală, rezistînd numai fragmentar şi interesantă în măsura în care abordează teme literare noi sau prefigurează alţi poeţi (între care, în cîteva puncte, pe Eminescu, cu care a fost prieten o vreme), întortochiată ca expresie, opera în versuri a lui Grandea e cercetată pe toate feţele de Pavel Ţugui, însă cu mai puţină îndeminare şi supleţe decît proza.

Aceasta din urmă, în schimb, e pusă în diverse relaţii noi, e compartimentată cu pricepere, ea prilejuindu-i autorului şi cele mai multe descoperiri, alături de cele privind viaţa şi activitatea jurnalistică. Romanele, prozele vizînd ,,fantasticul etnogenezei'' (în scrieri ca *Din altă lume* etc.), proza scurtă, nuvela istorică, cea de moravuri sau ,,naturalistă, de propensiune psihopatologică'', schiţele şi povestirile cu teme folclorice şi ocazionale, scenele din războiul pentru independenţă, însemnările de călătorie în munţii Moldovei (prefigurînd accidental pe Hogaş) etc., totul este urmărit pas cu pas, fără supralicitări sau contestări forţate şi mai ales fără a concura opera prin numărul paginilor scrise despre ea, cum se întîmplă în cazul unor monografii despre scriitorii minori.

Ultima secţiune e dedicată proiectelor de piese de teatru ale lui Grandea, semnificative ca proiecţie romantic- tenebroasă şi ca disponibilitate multiplă a autorului, de la dramă la comedie şi de la piesa istorică la cea pe teme contemporane. Concluzia finală despre această ,,victimă a timpului'', cum s-a autodefinit într-un rînd Grandea, vine firesc : ,,cititorul contemporan va citi în opera lăsată de Gr. H. Grandea unele versuri reuşite, chiar încărcate de sensibilitate lirică, idei poetice originale, pierdute printre zecile de poezii anoste şi puerile, şi va citi cu interes fragmente din romane, unele nuvele şi povestiri scrise cu talent, avînd subiecte inedite, scrieri străbătute de un fior de umanitate, surprinzătoare prin noutatea modalităţilor şi procedeelor artistice utilizate. Prozatorul cu vocaţie depăşeşte poetul liric''. Dacă ediţia de *Scrieri* era o necesară restituire a operei lui Grandea, monografia pe care i-o închină Pavel Ţugui este un remarcabil ghid în înţelegerea acesteia şi a vieţii celui ce a produs-o.

George Muntean

Boniu Anghelov, *Pagini din istoria literaturii bulgare vechi, Sofia, 1974, 237 p.*

Boniu Anghelov, autor a numeroase studii despre literatura bulgară veche — şi bun cunoscător al unor manuscrise slavone din ţara noastră —, discută în această culegere probleme de ordin teoretic general, cît şi unele referitoare la soarta anumitor autori sau scrieri, unele avînd legături cu istoria culturii române de limbă slavonă. Cartea se deschide, semnificativ, cu un studiu asupra cercetării estetice a literaturii bulgare vechi. Latura artistică a acestei literaturi (atît cea practică, de realizare a unor opere literare, cît şi cea legată de existenţa încă din timpurile cele mai vechi a unor ,,poetici'') a fost multă vreme neglijată, pentru că atenţia specialiştilor s-a îndreptat mai ales asupra informaţiilor lingvistice, istorice, sociale etc. pe care le conţin. Boniu Anghelov atrage atenţia asupra unor remarcabile valori estetice, existente în feluritе scrieri vechi şi argumentează necesitatea cercetării lor, citînd opiniile unor oameni de specialitate bulgari, ruşi sau sovietici. Evident, îndemnul nu poate fi îndeajuns lăudat, şi argumente în favoarea lui se găsesc nu numai în studiile citate, ci şi în multe altele.

O altă întrebare ce şi-o pune Boniu Anghelov în cartea sa este în legătură cu existenţa unor relaţii între creaţiile originale şi cele traduse în literatura bulgară veche (Capitolul ,,*Unele trăsături în dezvoltarea literaturii bulgare vechi*''). Nu vrem să contrazicem ideea autorului că, în această literatură, se găsesc şi multe creaţii originale, ci să-i adăugăm cîteva nuanţări. În primul rînd, credem că mai corect decît a subestima importanţa literaturii traduse (ceea ce se întîmplă uneori şi în lucrările de specialitate româneşti şi din alte ţări), ar fi să urmărim în ea procesul de asimilare şi diferenţiere de izvor, pînă la apariţia (cînd e cazul) a unui produs nou. În afară de primejdia subestimării importanţei unor scrieri traduse, există o alta, consecinţă a celei dintîi, şi anume să căutăm cu orice preţ originalitatea, chiar acolo unde înşişi autorii unor opere nu au intenţionat-o, pentru că aceasta nici nu era o cerinţă pentru ei. Mai interesant, poate, decît să ,,descoperim'' cu orice preţ scrieri originale, ar fi să urmărim migraţia motivelor, temelor sau formulelor artistice dintr-o scriere în alta şi eventuala lor transformare în această migraţie, pînă la a deveni de nerecunoscut.

Boniu Anghelov mai vorbeşte şi de raportul între scrierile laice şi bisericeşti, în vechea literatură bulgară, despre dependenţa materială şi ideologică a celor care scriau, despre cine şi pentru cine se scria etc. O importanţă deosebită este acordată relaţiilor culturale cu Bizanţul, analizate mai pe larg într-un studiu special (*Relaţiile literare bizantino-bulgare*). Reţinem cîteva idei, interesante şi pentru cercetătorii de la noi, ştiut fiind că limba slavă a fost multă vreme cel mai utilizat intermediar al cititorilor români cu literatura bizantină. În literaturile slavone au fost traduse în primul rînd scrierile religioase. Au urmat apoi scrieri laice, oficiale sau nu. Între acestea din urmă un loc de seamă îl au cărţile numite de noi „populare", iar de cercetătorii bulgari „povesti i rasskazi" şi apocrifele a căror soartă este edificatoare pentru procesul de adaptare şi asimilare a traducerilor.

Interesantă este şi încercarea lui Boniu Anghelov de a găsi — alături de prezenţa certă a influenţei culturii bizantine asupra celei bulgare — şi mărturii ale unei influenţe bulgare asupra bizantinilor. Reţinem afirmaţia că în timp ce isihasmul a venit din Bizanţ către Bulgaria, bogomilismul s-a răspîndit mai întîi în Bulgaria şi apoi s-a propagat în imperiul bizantin. După opinia lui Boniu Anghelov, asemenea influenţe pot fi găsite şi în muzică, pictură, arhitectură, folclor etc. Ar fi interesant, într-adevăr, să se stabilească cu luciditate în care domeniu sînt mai frecvente aceste influenţe (în literatura religioasă, în cea oficială, de curte, în literatura scrisă de circulaţie populară etc.), dacă ele sînt simple accidente sau au adus o modificare de fond în cultura bizantină, dacă se datorează fascinaţiei exercitate de o anumită personalitate sau de o anumită epocă etc. Folclorul are, desigur, o situaţie specială, ştiut fiind că circulaţia temelor şi motivelor în acest domeniu se face după legi proprii, uneori independente de cele urmate de creaţia literară scrisă.

Deosebit de importantă este atitudinea lui Boniu Anghelov faţă de propunerea de a se alcătui o *Istorie a literaturilor vechi slave*, privite ca un sistem unitar (*Unele trăsături generale în dezvoltarea literaturilor vechi slave*). El argumentează că, deşi literatura în limba slavonă a pornit de la un fond comun de traduceri şi chiar cu mijloace stilistice comune, ea s-a transformat în cursul timpului în mai multe literaturi cu o individualitate proprie, fără putinţa de a mai fi confundate. Atît atîmp cît aceste literaturi nu sînt încă bine studiate, fiecare în parte, cît cercetarea lor mai ridică încă dificultăţi, alcătuirea unei *Istorii a tuturor literaturilor slave* este un lucru prematur, chiar dacă se ţine seama de personalitatea bine definită a fiecăreia. Pentru informarea mai largă a specialiştilor este admisă totuşi posibilitatea alcătuirii unui tratat în care fiecare literatură să fie prezentată ca o unitate aparte, ce nu poate fi asimilată cu celealte, urmînd ca în capitole speciale să fie analizate trăsăturile comune — dacă există —, influenţele, interdependenţele etc.

În afară de această parte dedicată problemelor generale, culegerea de studii a lui Boniu Anghelov are şi o alta, referitoare la anumite opere, personalităţi sau epoci. Sec. al XV-lea, de pildă, este cercetat atît ca „producţie" cărturărească locală, cît şi ca relaţii cu statele vecine, urmărindu-se pe de o parte scrierile ce au „emigrat", pe de alta felurile diverse în care s-a manifestat sprijinul primit dinafară.

Circulaţia cărţii slavone de la sudul la nordul Dunării şi apoi în sens invers, de la nord la sud, nu trebuie judecată prin prisma criteriului naţional în formularea lui modernă, aşa cum se face cel mai adesea, pentru că ajungem la greşeala de a împrumuta secolelor anterioare sentimentele şi ideologia naţională cu specificul ei de la sfîrşitul sec. al XVIII-lea şi începutul sec. al XIX-lea. Ca şi la judecarea estetică a literaturii vechi, trebuie să reconstituim şi aici punctul de vedere al acelei epoci, în care avea mai puţină importanţă apartenenţa la un popor sau altul decît apartenenţa la unul din fronturile opuse, cu adînci rădăcini sociale, exprimate, după moda timpului, în haină religioasă, pe de o parte creştin-mahomedan, pe de alta ortodox-catolic. Evident, intervin aici şi diferenţierile de clasă, dar aceasta este o altă problemă.

B. Anghelov urmăreşte cu atenţie, în mai multe studii, soarta unora dintre scrierile lui Climent Ohridski şi Grigore Ţamblac (există şi cîte un articol despre Kiril Filosoful, popa Bogomil, *Povestea despre crucea de fier*, traducerea culegerii *Nebesa* etc.).

Pentru că activitatea lui Grigore Ţamblac este legată şi de istoria literaturii în limba slavonă din ţara noastră, ne vom opri mai mult la studiile despre el. Figură reprezentativă a vieţii culturale a bulgarilor, sîrbilor, românilor şi ruşilor, de la sfîrşitul sec. al XIV-lea şi începutul celui următor, s-a bucurat de o incontestabilă autoritate atît între contemporani cît şi între urmaşi. Manuscrisele cu operele sale sînt numeroase (între ele este amintită şi copia făcută de cărturarul român Gavriil, în 1448) şi este absolut necesară editarea lor critică, pentru a se depăşi stadiul actual de cunoaştere fragmentară a activităţii cronicarului.

Boniu Anghelov, reluînd o părere exprimată mai de mult de Iaţimirski, iar mai curînd de P. Rusev şi A. Davidov, demonstrează că, în afară de *Viaţa Sfîntului Ioan cel Nou*, Grigore Ţamblac a mai scris în 1402, tot la iniţiativa lui Alexadru cel Bun, şi *Slujba în cinstea sfîntului Ioan cel Nou de Suceava*, adăugînd astfel încă o operă a culturii slavone de pe teritoriul ţării noastre. (Într-un alt studiu se dovedeşte că Ţamblac nu este autorul *Povestirii despre*

mucenicii de la Zograf). Părerea lui Boniu Anghelov este că nu Isai Serski a scris *Cronica bulgară de la începutul sec. al XV-lea*, operă cunoscută și în literatura română de limbă slavonă. Mihail Moxa, traducînd în 1620, în limba română, *Cronograful* lui Manasses, a făcut numeroase adăugiri la părțile ce priveau istoria popoarelor din Balcani, cu fragmente luate tocmai din această *cronică*, dar dintr-o variantă manuscrisă a ei încă necunoscută.

★

Prin studiile prezentate mai amănunțit, ca și prin celelalte, amintite în treacăt, lucrarea lui Boniu Anghelov reprezintă o carte folositoare și plină de sugestii pentru o discuție amplă asupra literaturii vechi, a izvoarelor, relațiilor, paternității unor opere, cît și asupra problemelor estetice specifice.

Laura Fotiade
Cătălina Velculescu

Gerald L. Bruns, *Modern Poetry and the Idea of Language. A critical and a historical study*, New Haven and London, Yale University Press, 1975.

Cartea lui Gerald L. Bruns își propune să izoleze și să examineze cele două coordonate fundamentale ale limbajului literaturii și anume : 1) dimensiunea sa formală sau *hermetică*, în terminologia autorului, capabilă să genereze un univers discursiv închis și autarhic și 2) dimensiunea sa ontologică sau *orfică*, prin care el manifestă și susține o lume.

Dacă în accepțiunea sa hermetică limbajul literaturii ne apare ca orientat exclusiv spre sine însuși, intranzitiv și opac, un obiect demn de atenție în sine, în dimensiunea sa orfică el face manifestă solidaritatea ideal-mitică a cuvîntului cu lumea. Prima accepție, observă Bruns, caută să stabilească transcendența limbajului literar prin transformarea sa într-o capacitate formativă pură, pe cînd cealaltă caută transcendența *nu în izolare ci în identificarea* sa cu lumea.

Autorul subscrie astfel implicit la punctul de vedere al cercetărilor contemporane care tind să identifice modelul formal al literaturii cu structura limbajului său. Postulînd reducția conceptului „sociologic" de literatură la o entitate internă și teoretică, o atare perspectivă are drept corolar substituirea abordărilor transcendente (*divers colorate* : sociologic, psihologic, filozofic etc.), cu un studiu imanent, preocupat nu de proiectarea operei în spațiul unui alt tip de discurs, ci concentrat asupra discursului literar ca principiu generator al unei infinități de texte.

Meritul cărții lui Bruns, în acest context, credem că este acela de a atrage atenția că opera literară este locul de intersecție a două mișcări *de sens* opuse : 1) una o repliază asupra sa însăși, într-un pur obiectiv lingvistic ; 2) alta o deschide simultan spre lumea interogată în realitatea și prezența ei esențială. Se conturează astfel doi poli creatori ai unui cîmp dinamic, singurul care ne permite să înțelegem diversele aspecte ale cîmpului literar.

Lucrarea este concepută în trei părți. Prima parte, cu caracter introductiv, *Conceptul de limbaj din perspectiva literaturii* (The Idea of Language from a Literary Point of View), urmărește constituirea istorică a perspectivelor orfică și hermetică și articularea lor în gîndirea teoretică (filosofică, lingvistică și literară) în diferite ipostaze, de la opoziția logos — epos pînă la cea humboldtiană între ergon și energeia.

Părțile a doua și a treia, *Literatura ca problematică a limbajului* (Literature as a Problematic of Language) și respectiv *Limbajul poeziei și ființarea lumii* (The Language of Poetry and the Being of the World), sînt consacrate examinării statutului modern al celor două perspective, analiză ce se desfășoară permanent la trei nivele : cel al practicii literare propriu-zise (al literaturii), cel al reflexiei teoretice pe marginea literaturii (al metaliteraturii) și cel al fundamentelor filozofice ale acestei reflexii.

Continuînd tendința antică de hipostaziere a limbii în latura sa substanțială, hermetismul literar modern, la nivelul practicii literare propriu-zise, concepe sensul ca pe un fenomen interior limbii, relația cuvînt — lume nemaifiind de tipul intern — extern, ci o relație într-un cerc al cărui centru este pretutindeni, iar a cărui circumferință nu este nicăieri.

Mallarmé contrapune astfel cîntului orfic, care stabilește lumea în existență, făcînd-o să ființeze, limbajul ca proces care abolește lumea. Expresia este înlocuită cu substanțialitatea limbii ca realitate transcendentă.

La nivelul prozei, de la Flaubert (mai ales prin corecturile la *Madame Bovary*) pînă la Joyce și Beckett, același proces are drept rezultat o substituire progresivă a artei ficțiunii cu actul pur al scrierii. La Beckett, observa Bruns, textul manifestă o *Langue* fără *Parole*, expresie a confruntării dintre necesitatea imperioasă de exprimare cu radicala sa imposibilitate. Unitatea ficțională minimală este la Beckett momentul vorbirii, iar Limba, ca sistem, distruge propria sa funcționare.

Restaurarea, în special de către romantismul german, a concepției orfice — care se dezintegrase treptat pînă în secolul al XVIII-lea făcînd loc Logosului ca principiu al inteligibilității lumii — implică presupunerea că lumea fenomenală nu depinde, în privința inteligibilității ei, de corespondența cu o lume a existenței. Din păcate G. L. Bruns expediază foarte succint analiza orfismului în practica literară modernă, limitîndu-se să constate că identitatea poezie — realitate devine tema centrală a idealismului magic al lui Novalis și că versiunea modernă a orfismului, spre deosebire de cea romantică, a însemnat epurarea mitului de visurile lui de transcendență.

Pentru orfismul modern lumea umană este lingvistică în notele sale fundamentale, devenind nu o lume de obiecte empirice ci o lume de sensuri, care capătă identitate prin însuși procesul expresiei. Autorul cărții rămîne dator cititorilor săi cu analiza modului în care poetul orfic modern este restaurat în rolul său de vorbitor primordial.

În încercarea de disociere a perspectivelor orfică și hermetică în planul metaliteraturii, G. L. Bruns constată că efortul de definire a literaturii ca o problematică a limbajului în accepție hermetică este revendicat de orientarea formalist-structuralistă, ale cărei momente-cheie autorul le identifică în: 1) Formalismul rus, și în special V. Șklovski; 2) Structuralismul praghez și continuatorii, în special R. Jakobson; 3) O anumită direcție a noii critici franceze al cărei Daimon este Mallarmé și Maestru F. de Saussure. Tradiția formalistă fondează o hermeneutică a formei, care deplasează sensul interpretării spre definirea inteligibilității structurale ca proprietate fundamentală a discursului literar.

Dacă însă opera ca limbaj se detașează de funcția de reprezentare, experiența nemaifiindu-i anterioară ci interioară, dacă ea nu mai consimte să reflecte lumea, ea încearcă în schimb *să fie* lumea, încarnînd-o într-un limbaj, în forma și în substanța sa. Textul nu mai reprezintă și nu mai imită realul, ci îl produce prin interacțiunea elementelor sale. Limbajul literar nu abolește semnificatul în beneficiul semnificantului, ci menținînd semnificatul transformă orice semnificare într-un semnificat potențial.

Așadar, prelungind rezultatele disocierilor lui Bruns putem constata, odată cu M. Foucault, că interpretarea și formalizarea sînt cele două forme majore de analiză ale metaliteraturii contemporane nouă. Două tehnici nu opuse ci corelative, al căror cîmp de manifestare este conceptul de limbaj literar în sensul care i-a fost conferit în pragul epocii moderne.

Structuralismul și fenomenologia și-au disputat, constata Bruns ca și Foucault, eficiența în precizarea statutului limbajului și al literaturii ca manifestare a ceea ce Paul Ricœur a numit relația dialectică dintre deschidere și închidere, dintre structură și eveniment, iar R. Barthes opoziția dintre tranzienă și intranzienă, ca dominante ale actului creației și verbalizării.

Cărții lui Bruns îi revine meritul esențial de a fi demonstrat că, interpretabile orfic și hermetic, logic și ontologic, fenomenologic și structural, limbajul și literatura se definesc simultan ca elemente ale unei rețele de relații într-un sistem, dar au și capacitatea de a transcende sistemul spre un sens care exprimă relația lor cu lumea.

Monica Spiridon

Serge Fauchereau, *Expressionisme, dada, surréalisme et autres ismes. 1 Domaine étranger*. Editions Denoël, Paris, 1976 (col. „Les Lettres Nouvelles" dirigée par Maurice Nadeau)

Cunoscut din articolele sale apărute în „Critique" și în „La Quinzaine littéraire", Serge Fauchereau a publicat nu de mult o carte de sinteză asupra unora din curentele și mișcările literare moderniste din Europa primelor decenii ale secolului al XX-lea. Despre fiecare în parte s-a scris deja mult și va continua să se scrie. Totul acum aparține istoriei literare. Dar adevăratul „proces" și bilanț cu plusuri și minusuri nu începe decît din momentul în care animozitățile au încetat, manifestele au intrat în arhive, iar din semințele aruncate în pămîntul răb-

dător a crescut ceea ce trebuia să crească şi să înflorească. Din perspectiva dezvoltării culturii europene, pînă acum în ultimul sfert de sfîrşit de veac, se poate urmări cu mai mare claritate dinamica complexă a acestor centri-motori de nou şi de efervescenţă de idei şi de forme estetice.

Serge Fauchereau a conceput cartea ca o istorie literară a expresionismului, dada, suprarealismului şi a atîtor manifestări secundare, derivate, înrudite sau afiliate acestora. Autorul este, însă, un eseist şi un gazetar literar, încît istoria sa literară se prezintă ca un eseu documentat şi antrenant, critic şi obiectiv, ferit de excese minimalizatoare sau de elogii superlative.

De la început, S. Fauchereau trebuie să separe apele şi să distingă valorile de impostură, adevăratele manifeste de istorie nihilistă şi de incitare la acţiuni antiumane şi anticivilizatorii care vor servi mişcării fasciste. Care este adevăratul rol al futurismului italian, cît a fost sinceritate şi cît a fost impostură în activitatea gălăgioasă şi scandaloasă a lui Marinetti? Punctul de vedere al lui S. Fauchereau este că futurismul autentic se află în afara lui Marinetti. Creaţia artistică nu s-a împăcat cu violenţa barbară a declaraţiilor lui Marinetti şi nici cu opţiunea lui politică pentru regimul lui Mussolini. Futurismul italian a explodat prin Marinetti, dar s-a impus prin opere de artă care demonstrau *noul* prin creaţie, prin efort şi experiment, nu prin declaraţii. Futurismul italian, în ciuda actelor de trădare ale unor teoreticieni ai săi în faţa fascismului, nu este însă minimalizat. Şi, pentru Fauchereau, cel mai interesant este spectacolul metamorfozelor futurismului italian prin culturi naţionale variate:

„Le futurisme, né en Italie puis en Russie presque simultanément, a pris dans chaqu pays une coloration si spécifique que le même désigne ici et là des mouvements dissemblae bles" (p. 8).

„Spiritul epocii", dar şi spiritul interior al fiecărei literaturi în parte, chiar şi în cadrul unui fenomen aparent anaţional, cum a fost suprarealismul sau dada „à vocation internationaliste", a funcţionat normal şi aici. Culturile naţionale nu au putut fi nivelate de falşi numitori comuni scoşi din proclamaţii şi din manifeste. Fiecare artist s-a făcut prezent nu prin apatridismul său spiritual, ci tocmai prin partea de sensibilitate şi de expresie pe care o aducea dinăuntrul colectivităţii sale naţionale, şi al culturii căreia îi aparţinea. Futurismul nu se va copia în variante nici în Rusia, nici în Spania sau în România. El va fi preluat, dezvoltat, chiar contrazis de noii futurişti. Marinetti, mediocru ca poet, compromis ca futurist, dăduse la început un anume prestigiu futurismului. Plin de brutalitate, confundînd gestul de libertate cu gestul de oprimare a semenului său, Marinetti avea un merit: acela că el cutezase şi că el impusese futurismul. Dar futurismul ca serie de opere de artă se afirmă în afara lui Marinetti şi chiar împotriva sa. Futurismul rusesc, care a pornit din leagănul celui italian, va lua o altă configuraţie. Artiştii ruşi vor căuta, de asemenea, un limbaj nou, pur, format numai „din vocale", o limbă poetică „transmentală" sau „transraţională", dar pentru ei trecutul nu mai e ca la Marinetti un muzeu învechit şi asfixiant, ci un fond de potenţial creator. Futurismul rusesc avea alte rădăcini. De altminteri, Hlebnicov şi cu Livchits se vor uni contra lui Marinetti. În Rusia dinaintea primului război mondial, futurismul se impune printr-o serie de personalităţi în pictură, poezie, cum nu a avut şansa în ţara de origine. Futurismul se identifică cu arta nouă, de spargere de tipare şi de recordări cu o spiritualitate a unui secol al marilor demersuri istorice. Ce este futurismul? Este ceea ce au înţeles pictorii, poeţii, plasticienii, nu ceea ce strigau teoreticienii. Fénéon, Boccioni, Malevici, Gonciarova, Larionov, Apollinaire, Maiakovski, Hlebnicov, Livchits, Burliuc, Balmont, Ahmatova, Tretiakov, Krutşenih, Meyerhold etc., aceştia reprezintă harta valorică a futurismului. Fauchereau este ponderat cu judecăţile estetice, şi meritelor lui Maiakovski le alătură grandilocvenţa şi euforia unor naivităţi. Ar fi trebuit sau va apărea într-o nouă ediţie? — să se bucure de mai multă atenţie alţi poeţi futurişti, ca de exemplu Barliuk, Balmont, Ahmatova, Hlebnikov. De asemenea, *constructivismul* rusesc, ca o nouă metamorfoză socio-economică a futurismului, merita tratat ca o ramură şi nu ca o umbră.

Precizarea că înaintea lui Marinetti futurismul a fos declanşat de către Gabriel Alomar, în 1904, de care Marinetti putuse lua cunoştinţă prin intermediul revistei „Mercure de France", este convingătoare. Dar rămîne un fapt numai de arheologie literară şi de document istorico-literar. Nimeni nu mai poate fi convins că trebuie început înaintea lui Marinetti. Nu e tot atît de greu să convingem că, înaintea lui Kafka, Urmuz a inventat universul coşmar al lucrurilor, spaţiul absurd al existenţei cotidiene, demenţa formelor şi a stereotipiilor?

Futurismul este urmărit prin percutarea în lanţ a conştiinţei europene aflată la începutul unui secol de perspective nemaicunoscute. Frumuseţea sa este de a înflori altfel din aceeaşi sămînţă. Ceea ce a dat în Rusia nu a dat în Spania sau în Franţa. Autorul nu exemplifică un curent sau o mişcare literară cu nume de pe diferite meridiane culturale, ci îl defineşte prin varietatea şi discontinuitatea manifestării lor. Expresionismul, de aceea, în optica interpretării date de Serge Fauchereau, se dispune ca o mişcare care nu se repetă. Sub aceeaşi deviză de nou

și de schimbare de structuri, scriitorii dau de fiecare dată o accepțiune diferită. De pildă, Fernando Pessoa, cu drama sa de a-și ucide egolatria artistică, inventînd un alfabet întreg de pseudonime pentru a depersonaliza creația de orice proprietate și paternitate literară, relevînd numai o identitate umană generală, n-are nimic cu voluntarismul nietzscheian propagat de Marinetti și de aliații săi ideologici din ultima fază, de compromis politic — și de compromitere — a futuriștilor italieni.

După expresionism, Serge Fauchereau a tratat *Dada* ca o primă explozie și protest contra primului război mondial dinăuntrul artelor, care a urmat cu violență manifestelor futuriste. E în fapt o istorie concentrată a dadaismului, contextuat în epocă, ca o necesitate obiectivă, prezentă în epocă. Pentru că în centrul unei asemenea cercetări se află Tristan Tzara, apoi alți artiști de origină română, afirmați întîi la noi, capitolele *Tristan Tzara et l'avant-garde roumaine*; *Dada et l'expressionisme* și *Le second souffle de dada*, trezesc un interes aparte. Serge Fauchereau cunoaște în bună parte mediul literar românesc din care a pornit Tzara, ceea ce dînsul a numit „avangarda română". Ar fi fost necesară inserarea în peisajul literar de la începutul secolului, pe lîngă orientarea dată de „Literatorul" și de sateliții săi, publiciștii revistei „Viața nouă", a lui Ovid Densusianu. Acest tînăr filolog, abia întors din Occident, a transformat revista sa într-un veșnic manifest și apel pentru o literatură nouă, antibucolică, antiromantică, propunînd valorile moderne europene, aceleași modele alese și de futuriștii străini.

E imposibil ca Densusianu să nu fi auzit de acest tînăr care publica în „Noua revistă română", unde colaborase și el. Apoi același Densusianu va publica poezii de debut ale lui Fundoianu, prieten al lui Tzara.

Părerea mea este că înaintea lui Tzara a existat în literatura română o stare de tensiune și de ferment inovator. Se vorbește de Urmuz cu îndreptățire, dar la fel trebuie recunoscută prioritatea altor tineri, ca de exemplu Emil Isac, Claudia Milian, Barbu Solacolu ș.a.

De asemenea, avangarda română nu numai că nu se începe cu Tzara, dar nici nu se termină cu el. Nici nu știu dacă Fauchereau pomenește vreodată de Brâncuși, care între 1920—1930 a fost recunoscut și s-a afirmat în țară, ca și la Paris, în cercul artistic modernist. Brâncuși a fost omagiat de Tzara, Voronca, Vinea, Roll, Militza Pătrașcu, Maxy, Brauner, Marcel Iancu. În cercul modernist post-belic s-au aflat și Arghezi și Barbu, iar cel dintîi a deschis de atîtea ori ușa redacțiilor sale literare tinerilor huliți pentru că voiau schimbarea de decor.

Cît oricare dintre pictorii mișcării literare moderniste în discuție puteau fi prezentați și Militza Pătrașcu, Marcel Iancu, Victor Brauner și Maxy. S-a uitat de operele lor, de expozițiile internaționale de artă „constructivistă", „integralistă" de la București din perioada interbelică?

Desigur, sugestiile noastre nu fac decît să evidențieze calitățile eseului de istorie literară comparativă al lui Serge Fauchereau.

Pe plan internațional, autorul volumului de care ne ocupăm are meritul de a pune în lumină unele aspecte ale literaturii române moderne în contextul mișcării europene, deschizînd perspective noi de studiu al raporturilor și al contribuțiilor naționale la tezaurul de opere ale secolului XX.

Marin Bucur

Memoriile secției de științe istorice, seria IV, tom. I, 1975—1976

Grație unei lăudabile inițiative, au reapărut *Memoriile secției de științe istorice* a Academiei R. S. România și urmează să vadă în curînd lumina tiparului și celelalte două colecții tradiționale de „memorii" ale Academiei, respectiv *Memoriile secției literare* și *Memoriile secției științifice*.

Înscriindu-se pe linia prestigioasei tradiții de aproape un secol a vechilor *Memorii ale secției istorice*, tomul I, din cea de-a IV-a serie, inițiată acum, reunește într-un interesant florilegiu o parte din comunicările cu caracter istoric susținute sub egida Academiei R. S. România în cursul anilor 1975—1976 (însoțite de binevenite rezumate în limbi de circulație europeană).

Important, desigur, în primul rînd pentru cercetătorii din domeniul istoriei, tom. I din *Memoriile secției de științe istorice* interesează însă prin variatul său conținut și pe literați, precum și pe cei preocupați de destinul culturii române în ansamblul ei.

În perspectiva istoricului literar, se reține, astfel, din sumarul volumului, comunicările : *Stadiul actual al cercetărilor iluministe* (de Pompiliu Teodor), *Valoarea documentară a dihaiilor mitropolitului Antim Ivireanul* (de Gabriel Ștrempel), *Miron Costin* (de Constantin C. Giurescu), *Nicolae Milescu — umanist și luminist* și *Interferențe culturale româno-austriece* (ambele de Ștefan Pascu).

Confirmînd titlul, comunicarea *Stadiul actual al cercetărilor iluministe* face un interesant tur de orizont asupra contribuției bibliografice europene din ultima vreme la elucidarea întrebărilor ridicate de iluminism și lasă să se întrevadă posibilitatea continuării fructuoase a cercetărilor pe cîteva direcții mai puțin bătătorite.

Un amplu și nuanțat excurs în universul *Didahiilor* lui Antim Ivireanul întreprinde Gabriel Ștrempel, în comunicarea prilejuită de împlinirea a 325 ani de la nașterea lui Antim Ivireanul, evidențiind, în paralel cu valorile stilistico-literare și filozofice ale predicilor mitropolitului, valoarea lor documentar-socială deosebit de importantă pentru înțelegerea atmosferei istorice de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea. Interesante sînt mai ales informațiile de istorie literară privitoare la circulația postumă în manuscrise a *didahiilor*.

Nu mai puțin interesante sînt și cele două prezentări monografice asupra lui Miron Costin și Nicolae Milescu, revalorificați din perspectivă modernă îndeosebi pentru viziunea lor superioară asupra istoriei precum și pentru meritele artistice ale lucrărilor pe care ni le-au lăsat moștenire. Întemeiat pe argumente solide, C. C. Giurescu îl consideră chiar pe Miron Costin drept cel mai mare cronicar român din toate timpurile și din toate provinciile istorice.

Date cu totul remarcabile asupra culturii românești din secolele XIV—XVI ne înfățișează Ștefan Pascu în comunicarea *Interferențe culturale româno-austriece*. Apelînd la statistică, el relevă că în cele 2 secole au învățat la Universitatea din Viena mai bine de 1200 de tineri, din toate provinciile românești, dintre care peste 70 au devenit profesori sau consilieri la celebra universitate, iar 2, respectiv Nicolae Olahus și Johannes Honterus, au obținut o faimă europeană.

Semnalînd apariția tomului I din noua serie a „memoriilor" secției de științe istorice, ne bucurăm să constatăm înaltul nivel al tuturor comunicărilor incluse în sumar.

I. Oprișan

Comuniunea românească, an. V—VI, nr. 11—12, august 1977—februarie 1978

Cu acest număr dublu „revista de cultură și artă, editată de Gheorghe Alexe", *Comuniunea românească*, „Romanian Communion", împlinește, cum anunță editorul, „cinci ani de apariție și trece în al șaselea. Este o aniversare modestă care ne dă prilejul să reafirmăm și mai puternic credința noastră în comuniunea românească, singura forță invincibilă a neamului

din care facem parte, în stare să ne descopere umanității și nouă înșine". Publicația și colaboratorii ei relevă și susțin peste ocean „temeiul comuniunii noastre naționale pe care ne străduim să-l descoperim în cultura, arta și spiritualitatea românească și să-l facem cunoscut cititorilor", ideal pe care-l slujesc cu tot devotamentul.

Numărul de față are pe prima pagină un text al editorului (din care am citat), o reproducere fotografică a *coifului dacic de argint* din Detroit (Coourtesy of the Detroit Institute of Arts, Gift of Purchase, Sarah Bacon Hill Fund), despre care scrie un scurt eseu Michaela Iancu din Detroit) și trei poezii de Ana Blandiana *(Țară, Aripi* și *Eu cred că norii)*, reproduse din volumul *Somnul din somn*, Editura Cartea românească, București, 1977 (aceleiași i se reia din *Tribuna României* și admirabila tabletă *Sufletul nostru eminescian)*. Adelei Popescu i se reproduce poezia *Istorie* din volumul *Entre nous — le temps / Între noi timpul*, Editions Saint-Germain-des-Près, Paris, 1975, tot ea semnînd și traducerea din limba franceză a poemelor lui C. Michael-Titus *Țării mele* (din care un fragment a apărut și în *România literară* din 7 iulie 1977) și *Mamei mele* (ultimul ilustrat cu o fotografie a *mamei*, a inginerului Nicolai Coajă). O încîntătoare pagină de versuri în stil popular, sugestiv asumat, semnează Drim Florica Bațu, una dintre cele mai promițătoare sensibilități lirice de limbă română din străinătate. Avînd ca titlul general *Cumpene la marginea serii*, poeziile respective relevă melancolii și îngîndurări, o sete de spații și de timp și o tristețe a *trecerii* diferitelor praguri existențiale, care merită atenție. O tulburătoare *Scrisoare* de V. Voiculescu, datată „1942, noiembrie 25", plină de ecourile triste ale acelor vremi românești, cînd Transilvania era sfîșiată, înnobilează cu versuri o altă pagină a revistei. Dumitru Ichim dă în *Curcubeul nopții* o substanțială suită de *haiky*, el fiind, dealtfel, autor a două pachete de asemenea încercări: *Valea nisipului de aur* și *Urmele*, apărute în colecția literară a *Vestitorului român canadian*, Kitchener, Ontario, Canada, 1977 (este astfel cel mai masiv producător de haikyuri în limba română). Tot cu versuri sînt prezenți Helen de Silaghi-Șirag *(Universal Memory)*, prof. Ioan Pop *(Noon, Evening, The night, Morning)*, Aurelia Diaconu (cu o caracteristică *Regăsire)* și Eugen Caraghiaur (cu o promițătoare *Primăvară timpurie)*. De fapt, citind cîteva numere anterioare ale *Comuniunii românești* și, din cînd în cînd, și alte publicații în limba română din străinătate, am putut constata că alături de poeți cuboscuți ca Alexandru Busuioceanu, Horia Stamatu, Vintilă Horia, Alexandru Lungu, Ștefan Baciu, George Uscătescu etc. sînt mulți alții, precum Mira Simian, Antoaneta Bodisco, Ion Pârvulescu, Ioan I. Mirea, Ion Cușa, Yvonne Rossignon, etc., etc. (ale căror producții lirice vor trebui examinate cîndva, fapt îngreunat însă și de marea lor împrăștiere, de prezența discontinuă a volumelor și publicațiilor respective în bibliotecile de la noi), aparținînd diverselor generații, unii versificatori ocazionali, alții profesionalizați ș.a.m.d., dar pentru care limba română constituie calea cea mai proprie de relevare a glasului liric propriu.

Trei articole omagiale se referă la aniversarea a 70 de ani de viață ai lui Mircea Eliade (eveniment pe care l-a marcat și revista noastră, dealtfel): Poetul, criticul și ziaristul George Alexe semnează un entuziast *Vival professores! — Mircea Eliade la 70 de ani*. Rev. Fr. Alexandru I. Stan, Hon. Fellow of Cauterbury College, University of Windsor, Ontario, scrie articolul *A Romanian Giant's Anniversary*, iar Sherman B. Barnes, Professor Emeritus la Kent State University, pe cel semnificativ intitulat *Mircea Eliade — Historian of Religions and Romanian Patriot*.

Mai bine de două pagini de „inițiere etnică" sînt consacrate, pe rînd, de revistă spre a revela ceea ce Dumitru Ichim numește *Sândzi și suflit armânesc*, cuprinzînd *Aduțearili aminte* de Victoria Bațu, și *Din arhiva sufletească a românilor canadieni*, relatînd „*Experiențele*" *lui moș Vasile Holunga* din Winnipeg, Manitoba (partea a 2-a, prima apărînd în numărul precedent), convorbire pitorească, înregistrată de Ana Russell. Sînt texte ce evocă o lume și o experiență, uneori o dramă existențială, pe lîngă care nu poți trece indiferent, ca și pe lîngă rîndurile lui Irimie Fortais, intitulate *Să nu uităm de unde am plecat*.

Cum e și firesc, revista publică multe date despre activitatea românilor de peste ocean. Astfel William H. Peck de la The Detroit Institute of Arts scrie articolul *Ways to bring Romanian & American cultures together*, George Pac-Urar referă despre o amplă conferință consacrată centenarului independenței la Kent State University in Ohio *(The Romanian Conference at Kent State University)*, Gheorghe Alexe dă într-un amplu *Carnet de cititor* date despre felurite reviste și cărți apărute acolo (tot el publică o notabilă pagină despre *Autenticitatea creștinismului românesc* și trei înflăcărate alocuțiuni, o suită de însemnări, *America văzută de scriitori români*, ca și multe alte note, informații etc.), Alexandru I. Stan semnalează într-o tabletă *(Pribeagul)* un antimis românesc la Windsor, Ioan Gheorghe Păcurari ne descrie *A 1977 Summer Pilgrimage to Romania* (prilej cu care și-a regăsit obîrșiile) etc., C. Michael-Titus recenzează cartea lui Paul Anghel, *Scrisoare de la Rahova*, publică un foileton intitulat *Ghetoul stelelor care ar fi fost...*, ca și însemnările intitulate *Romanian-Hungarian Brotherhood*, făcute în urma unei călătorii recente în Transilvania. Ne sînt prezentate

apoi reviste, cursuri de inițiere în română, serbări, discuri, concerte, întîlniri, aspecte ale filateliei (*Page of the Romanian-American Philatelists* by George Pataki), diverse evenimente etc., ceea ce face din această revistă mijloc remarcabil de vehiculare a unui mare număr de opinii, date, informații etc. privind viața și diferitele activități ale românilor din America și întrucîtva și din alte locuri ale lumii. Împreună cu multe alte publicații, mai vechi și mai noi (și care bine ar face dacă și-ar trimite toate colecțiile întregi măcar la marile biblioteci și instituții de cercetare și învățămînt din țară, spre a putea fi consultate și incluse într-un circuit științific mai amplu), ce apar în limba română sau și în limba română în diverse puncte ale planetei, ori propagă valorile românești și susțin dezvoltarea românisticii, — *Comuniunea românească* („Romanian Communion") constituie un factor de cultură și educație, de cunoaștere, și apropiere între oameni și mentalități, de clarificare a unor probleme etc., căruia îi dorim cît mai multe și mai substanțiale apariții.

George Muntean

Kurier der Rumänischstudenten, nr. 10

Ca și în alte cîteva locuri din lume, la Universitatea Bochum-Ruhr din Republica Federală a Germaniei apare, în mai multe limbi, în cadrul seminarului de romanistică, un *Kurier der Rumänischstudenten*. Redacția este asigurată de Dietmar Franz, Helmuth Frisch și Hans-Joachim Kemper. Ajuns la al zecelea număr, *Curierul studenților de limba română* constituie astfel o prezență continuă și notabilă, o cale de susținere a interesului pentru cultura noastră în respectivul spațiu. Numărul jubiliar se deschide cu un articol al lui N. Copoiu despre semnificațiile proclamării independenței noastre naționale la 1877 (*Die Erlangung der staatlichen Unabhängigkeit im Jahre 1877 — Entscheidendes Moment im Progress der Bildung des modernen Rumäniens*), continuă cu substanțialul studiu al lui Octavian Buhociu *Independența, imperativ de existență națională în gîndirea politică a lui M. Eminescu*, cu cele semnate de H. Krenn (*Rumänische und „romanische" Adjektivstellung — Poziția românească și „romanică"* a adjectivului), Helmuth Frisch (*Die Bedeutung der Namenforschung für die historische Linguistik*), N. Boretzski, K. H. Schroeder (despre un aspect al activității lui G. Weigand; tot el scrie despre prima traducere a operei lui Urmuz în nemțește), H. J. Kemper (despre eseul lui C. Noica *Era să fie*, din care traduce în germană), E. Comișel cu *La plurifunctionnalité du folklore* etc. Bune recenzii de cărți românești sau traduceri, la diverse reviste în tangență cu romanistica și românistica, publică Octavian Buhociu, Helmuth Frisch, Hildegard Reder, Volker Roth, Nina Opitz și Hans-Joahim Kemper. Vehiculînd o informație întinsă, contribuind la dezvoltarea diverselor domenii ale romanisticii (lingvistică, istorie și critică literară, istorie, folcloristică, muzicologie etc.), semnalînd diferite publicații și traduceri, analizînd atitudini și idei avansate în alte locuri, *Kurier der Rumänischstudenten* se înscrie prin cele zece apariții ale sale ca un periodic demn de atenție.

George Muntean

Miorița, nr. 1/1978

Journal of Romanian and Related Studies, „Published bi-annualy by the Departament of Foreign Languages, Literatures and Linguistics of the University of Rochester" din statul New York din S.U.A. și de „New Zeeland-Romanian Cultural Association", a ajuns la al cincilea an de apariție prin strădania profesorilor Norman Simms de la University of Waikato și Charles M. Carlton de la University of Rochester. Ambii editori desfășoară, dealtfel, în general, o vie activitate de cunoaștere a limbii, istoriei, culturii și artei românești în țările și în mediile în care lucrează. Ei ne-au vizitat țara, cunosc bine limba română și istoria noastră trecută și prezentă, încît publicația pe care o scot se resimte de pe urma acestor contacte, a voinței de adîncire a relațiilor și proceselor de cunoaștere reciprocă.

În primul număr pe anul acesta, după o prefață în care se arată că revista este deschisă domeniilor limbii, istoriei, artei, literaturii, muzicii, folclorului, chiar unor chestiuni economice etc., subliniindu-se rolul ei în această jumătate de deceniu, întîlnim studii diverse și intere-

sante. Între ele, *Crystallized Syntactic Structures in Romanian* de Graham Mallinson, *Aspects of Romanian English Contrastive Analysis* de Frederick B. Agard, *Contemporary Romanean Fiction as History and Aesthetic Experience* de Ion Vlad, *Some Comparative Aspects of Romanian Folk Instruments Today* de Craig Packard sau cel despre Panait Istrati și despre alții. Sînt publicate, de asemenea, traduceri în engleză din Mihai Eminescu, Tudor Arghezi și Ion Barbu, semnate de Leon Leviţchi, Dan Duţescu și Andrei Bantaș, poetul și traducătorul William D. Snodgrass dînd o excelentă versiune engleză a baladei populare *Dalea Damian și Sila* (se publică în paralel și versiunea originală), Zdzislaw Rezelemski evocîndu-i pe Veronica Porumbacu, A. E. Bakonsky, Mihai Gafiţa, Alexandru Ivasiuc și Mihail Petroveanu. Între recenzii, e de semnalat cea a lui Adrian Marino la cartea lui Dinu Pillat, *Dostoievski în conștiința literară românească*. În ansamblu, un număr bun, al unei publicații serioase și entuziaste, care contribuie la progresul *românisticii* în lume și care-și sporește prestigiul cu fiecare apariție.

George Muntean

Zilele culturii călinesciene

Municipiul Gh. Gheorghiu-Dej (Onești) a găzduit anul acesta cea de-a zecea ediție a „zilelor culturii călinesciene", manifestare culturală, artistică și științifică, intrată deja în tradiția locului prin tenacitatea organizatorilor, prin ținută și amploare. Dacă la început inițiativa a surprins și a intrigat, acțiunea a intrat cu timpul în peisajul firesc al locului. Azi a ajuns o necesitate, în ciuda cheltuielilor și a greutăților inerente organizării. Reușita ei stă în antrenantul dialog între scriitori, cercetători, profesori din diferite colțuri ale țării, în fața auditoriului format în cea mai mare parte din localnici, corp didactic, elevi, personal tehnico-administrativ din marele combinat petrochimic de la Borzești, o parte din ei membri ai cenaclului literar din localitate. Acțiunea este cu atît mai mult o reușită cu cît a ajuns să antreneze nu numai pe cei avizați în activitatea cultural-artistică. Localnicul de rînd este tot mai interesat de această manifestare, dornic să i se remarce prezența. Și nu numai prezența în sala de festivități a casei de cultură, unde are loc deschiderea lucrărilor, atrăgătoare prin spectacol, sau în parcul inaugurat cu zece ani în urmă, odată cu sădirea copacilor de către participanții de atunci, și gîndit ca loc în care să se citească poezie, ci în sălile unde predomină comunicările de strictă specialitate. Socotim o deosebită reușită faptul că momentele implicit festive, deschiderea și închiderea lucrărilor, au pierdut din nota strict protocolară. Oamenii au ajuns să se cunoască bine, cuvintele rostite cu acest prilej de împuterniciții de la Bacău și de primarul orașului-gazdă rezumă conlucrarea de durată pentru reușita acțiunii prezidată de ei și de care sînt legați afectiv. Const. V. Toma, Valerian Ghineț, D. Calimandric, Florica Leuștean înseamnă prezență activă, de calitate și de suflet.

Ca în fiecare an, și la această ediție, opera și ideile estetice ale lui G. Călinescu se dovedesc ferment pentru discuțiile purtate organizat în sălile de întruniri și, liber, între participanți, după orele rezervate întrunirilor propriu-zise. O dovedesc luările la cuvînt, oricît de variată ar fi tematica sesiunii, evocarea de la festivitatea de deschidere, tematica expoziției de grafică „Călinesciana", secvența coregrafică inspirată din *Lauda materiei*, repertoriul formației de muzică folk, toate venind în întîmpinarea simpozionului cu tema *Călinescu și vocația umanismului*.

Sesiunea de comunicări a cuprins în program, vineri 2 iunie, secțiile Sociologia literaturii, Literatura contemporană, Literatura clasică, și secția de Arte, cu următoarea participare: Sociologia lieraturii avînd drept coordonator pe Constantin Crișan și referenți pe I. D. Lăudat *(Pierit-au dacii?)*, Mihai Coman *(La răspîntiile mitului: Istorie și limbaj în balada haiducească)*, Boris Cazacu *(Implicații socio-lingvistice ale textului literar)*, Al. Paleologu *(Călinescu și adevărurile stilului)*, Traian Nemeș *(Termeni medicali în opera lui G. Călinescu)*, Adriana Mitescu *(Romîna literară și noțiunea de literalitate)*, Constantin Crișan *(Limba națională și edificiul literar)*. La această sesiune au contribuit cu savuroase comentarii de scriitori poetul Nichita Stănescu și romancierul Nicolae Breban.

Secția de Literatură contemporană: coordonată de N. Manolescu, și-a propus ca temă: critica și didactica, legătura dintre critică, publicistică, istorie literară și analizele din manualele școlare, universitare și de alte tipuri. Participanții: Al. Călinescu, Al. Dobrescu, Laurențiu Ulici, Petru Poantă, Gelu Ionescu, Nicolae Breban, Nichita Stănescu, Const. Th. Ciobanu, N. Manolescu au dezbătut problema dacă este critica școlară doar o formă elementară (dar principial corectă) a criticii propriu-zise sau este o formă eronată de interpretare care creează prejudecăți.

Secția de Literatură clasică, cu tema *Capodopere ale literaturii române într-o nouă exegeză*, coordonată de Mihai Drăgan, a reunit profesori de la Iași, București, Onești: Gh. Cardaș *(Cum am descoperit Țiganiada)*, Ion Constantinescu *(M. Eminescu, Avatarii eului)*, Gavril Istrate *(Bibliografia Eminescu)*, Valentin Tașcu *(Tiparul sociologic al romanelor lui Ion Slavici)*, Monica Grigoriu *(Motivul ferestrei la Hortensia Papadat-Bengescu)*, Aurel Sasu *(Ion Agîrbiceanu — programatica povestirii)*, Mihai Drăgan *(Eminesciana)*.

Sîmbătă 3 iunie a avut loc simpozionul G. Călinescu, coordonat de Al. Piru. Simpozionul a reunit cîțiva constanți cercetători ai operelor scriitorului. De la prima ediție a zilelor

culturii călinesciene, clasicistul Ioan Micu, profesor emerit din Onești, a adus prețioase contribuții la stabilirea legăturii dintre clasicitatea romană și literatura noastră. La actuala ediție a dezvoltat tema *Horatius în versiune călinesciană*. La extrema cealaltă de vîrstă, dar deja cunoscut ca un asiduu cercetător al arhivelor, N. Scurtu a prezentat un text bogat în semnificații, scris de G. Călinescu în epoca studenției *(G. Călinescu student)*. Au mai făcut comunicări, rezultate din contactul cu omul și scriitorul Călinescu, Cornelia Ștefănescu *(Nevoia de oameni la G. Călinescă)*, Gh. Izbășescu *(Inserția științei istoriei în știința literaturii)*, Ion Istrate *(G. Călinescu și conceptul de baroc ca eon fundamental)*, Nicolae Vasilescu-Capsali *(Călinescu — corespondența)*, expuneri îmbogățite cu amănunte biografice și nunanțări, datorite lui Al. Piru.

Diversitatea de manifestări este una din caracteristicile acestei acțiuni. În afară de comunicări și referate, s-au recitat versuri, atît la festivitatea de deschidere cît și la întrunirea, sugestiv denumită „poetul în cetate". La Onești se scrie și se citește multă poezie așa cum o demonstrează recitalul liric susținut de Sergiu Adam, Vasile Buțan, Const. Th. Ciobanu, Lucian Dumitrescu, Vasile Filip, Constantin Florea, Dinu Ianculescu, George Izbășescu, Toma George Maiorescu, Viorica Mereuță, Constantin Nisipeanu, Ioana Diaconescu, Mihai Paulic, Candiano Priceputu, Nichita Stănescu, Corneliu Sturzu, Victor Tulbure, Horia Zilieru. Cu același prilej au fost lansate volumele *Vîntul din oglinzi* de Corneliu Sturzu și *Lecturi posibile* de Mihai Drăgan. Participanții au asistat la vernisajul expoziției de grafică „Călinesciana", ocazie cu care Dan Dumitrescu i-a prezentat pe cei doi graficieni din localitate, Mircea Bănulescu și Candiano Priceputu.

O acțiune atît de densă și de variată capătă expresivitate proprie pentru mișcarea culturală din țară prin orientarea și ținuta pe care au reușit s-o imprime de la bun început organizatorii „zilelor culturii călinesciene", prof. Const. Th. Ciobanu, ajutat îndeaproape de entuziastul grup de membri ai cenaclului literar-artistic din Onești. Chibzuiala, munca, atenția pentru amănunt ca totul să fie echilibrat și să se desfășoare în condițiile dorite sînt atribuitele acestui colectiv unit, care l-au și impus în sectorul respectiv de activitate. Dar nu putem trece sub tăcere contribuția la reușită a onești enilor, a acestor oameni primitori, deschiși spre cultură și frumos.

Institutul de istorie și teorie literară care poartă numele lui G. Călinescu a fost mereu prezent în decursul acestor zece ani cu referate și comunicări. Acest colectiv ar fi putut da mai mult din punct de vedere organizatoric, ca să fie un ajutor efectiv ; el a fost însă deosebit de activ cînd a fost să evoce personalitatea fostului diector al Institutului, întemeietorul său.

La ultima ediție au prezentat referate din partea Institutului Adriana Mitescu și Cornelia Ștefănescu. Alături de organizatori și de participanți s-a remarcat în fiecare an, neobosită, prezența doamnei Alice Vera Călinescu.

Cornelia Ștefănescu

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchanges of ideas, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members on the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding on the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the review.

★

The Review effectuates exchange of similar publications, with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world with other printed matter of a similar type.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Din lucrările apărute în Editura Academiei R. S. România mai găsiți în librării:

Sub red. D. Panaitescu Perpessicius, **M. Eminescu**, *Opere*, VI, 1963, 56 lei.

Sub. red. Tudor Vianu, **Al. I. Odobescu**, *Opere*, I, 1965, 32 lei.

Sub. red. Al. Dima, **Al. I. Odobescu**, *Opere*, II, 1967, 37 lei.

Sub. red. Al. Săndulescu, **Duiliu Zamfirescu**, *Scrisori inedite*, 1967, 9,25 lei.

Sub. red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*, I, 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.

Sub. red. Adrian Fochi, **I. U. Jarník, Andrei Bîrseanu**, *Doine și strigături din Ardeal*, 1968, 63 lei.

Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui I. Budai-Deleanu*, 1967, 8,75 lei.

I C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968, 24 lei.

Sub red. D. M. Pippidi, **D. Cantemir**, *Descriptio Moldaviae*, 1973, 41 lei.

Sub red. V. Cândea, **D. Cantemir**, *Opere*, I, 1974 ; 36 lei ; IV, 1973, 35 lei.

Sub red. Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii române*, III, 1973, 66 lei.

I. P. Informația — c. 383

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 27, NR. 3, 1978

Lei 25

I 2773.

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Pagini de istorie literară:

Luminița Beiu-Paladi, Camil Marius Dădârlat, Marcel Duță, Stancu Ilin, Ioana Lipoveanu Theodorescu, Emil Manu, Florin Mihăilescu, Viorica Nișcov, A. Gh. Olteanu, I. Oprișan, Al. Piru, Zevin Rusu, Al. Săndulescu, Stan Velea ;

Texte și documente:

Critică și bibliografie;

Revista revistelor:

Actualitatea științifică.

TOM. 27

4

octombrie — decembrie

1978

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- IUI. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Director: ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA
Redactor șef: GEORGE MUNTEAN
Redactor șef-adjunct: MIRCEA ANGHELESCU
Secretar de redacție: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care lucrează specialiști în literatura română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, criticilor și scriitorilor, cercetătorilor și publiciștilor, profesorilor și studenților.

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa redacției.

Pentru a vă asigura colecția și primirea la timp a revistei vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, Calea Victoriei 125, sectorul I, cod. 71021, de unde publicația noastră poate fi procurată și direct sau prin poștă, prin oficiile poștale, factorii și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:

Bd. Republicii, nr. 13, București, cod 70311

I 2773.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 27
Nr. 4, 1978

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

U

IAȘI 2022

Pagini de istorie literară

EMIL MANU, Literatura unității naționale 475
A. GH. OLTEANU, Constituenții discursului poetic ca elemente de sens 491
AL. PIRU, Draculiada 499
LUMINIȚA BEIU-PALADI, Contribuția italiană la succesul internațional al **Cîntecului gintei latine** 503
ZEVIN RUSU, Contribuții noi cu privire la geneza **Luceafărului** lui Eminescu 509
MIHAI VORNICU, Realismul clasicului 525
AL. SĂNDULESCU, Biografie și implicare 531
I. OPRIȘAN, Dileme sadoveniene 539
FLORIN MIHĂILESCU, E. Lovinescu — scriitorul 547
STANCU ILIN, Vocația de istoric literar a lui G. Călinescu (Propedeutica ideologicului) . 557
VIORICA NIȘCOV, Teatrul-document — aspecte ale problematicii teoretice 567
IOANA LIPOVANU-THEODORESCU, Teatrul tragic al lui Radu Stanca 577
MARCEL DUȚĂ, Paul Everac — calea neliniștită a speranței 589
STAN VELEA, Pagini din barocul polonez: un poet sarmat — Wacław Potocki . . . 595
CAMIL MARIUS DĂDÂRLAT, Palingenezie orfică la Gérard de Nerval 609

Texte și documente

MARIN MANU BĂDESCU, Mario Roques către N. I. Apostolescu 617

Critică și bibliografie

SEPTIMIU BUCUR, Banchetul lui Lucullus (Doina Graur); ION LOTREANU, *Caligrafii* critice (Emil Manu); ISMAIL TUNALI, Marxist Estetik (Nedret Mamut); European Romanticism (Ileana Verzea); PAUL BÉNICHOU, Le Temps des prophètes (Marin Bucur); HENRI MESCHONNIC, Ecrire Hugo, I—II, Pour la poétique IV (Cornelia Ștefănescu) 621

Revista revistelor (George Muntean, Mioara Apolzan, Marin Bucur) 631

Actualitatea științifică (Cornelia Ștefănescu, Ileana Verzea, George Muntean) 635

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 4, p. 473—640, București, 1978

28509.

TOME 27
No. 4, 1978

The Journal of Literary History and Theory

Contents

Pages of literary history

EMIL MANU, The Literature of the National Unity 475
A. GH. OLTEANU, The Constituents of poetical language, as meaning elements 491
AL. PIRU, Draculiada 499
LUMINIȚA BEIU-PALADI, The Italian contribution to the international success of The Song of the Latin Race **(Cîntecul gintei latine)** 503
ZEVIN RUSU, New contributions to the genesis of Eminescu's **Luceafărul** 509
MIHAI VORNICU, The Realism of the classic 525
AL. SĂNDULESCU, Biography and implication 531
I. OPRIȘAN, Sadovenian dilemmas 539
FLORIN MIHĂILESCU, E. Lovinescu — the writer 547
STANCU ILIN, G. Călinescu's vocation as a literary historian (Prolegomena to ideology) . 557
VIORICA NIȘCOV, The document-drama, aspects of theoretical problems 567
IOANA LIPOVANU-THEODORESCU, The Tragedy with Radu Stanca 577
MARCEL DUȚĂ, Paul Everac — the disquiet path of hope 589
STAN VELEA, Pages from the Polish baroque : a Sarmatian poet — Wacław Potocki . . 595
CAMIL MARIUS DĂDÂRLAT, Orphic palingenesis with Gérard de Nerval 609

Texts and documents

MARIN MANU BĂDESCU, Letter from Mario Roques to N. I. Apostolescu 617

Criticism and bibliography

SEPTIMIU BUCUR, Feast of Lucullus (Doina Graur); ION LOTREANU, Critical Contributions (Emil Manu); ISMAIL TUNALI; Marxist Aesthetics (Nedret Mamut); European Romanticism (Ileana Verzea); PAUL BENICHOU, Le Temps des prophètes (Marin Bucur); HENRI MESCHONNIC, Écrire Hugo, I—II, Pour la poétique IV (Cornelia Ștefănescu) 621

Review of journals (George Muntean, Mioara Apolzan, Marin Bucur) 631

Scientific Events (Cornelia Ștefănescu, Ileana Verzea, George Muntean) . . . 635

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 4, p. 473—640, București, 1978

LITERATURA UNITĂȚII NAȚIONALE

EMIL MANU

Unitatea națională a românilor nu s-a realizat și menținut (lucrurile se știu și s-au mai spus, repetarea lor e însă necesară) numai ca un rezultat al unor conjuncturi politice externe favorabile, n-a apărut ca un joc diplomatic al marilor puteri europene. De secole o pregătiseră, alături de alți factori interni, sociali, politici, economici etc., cronicarii și prefațatorii cazaniilor, unele cu titlul simbolic *(Cartea românească de învățătură)*; o pregătise și o realizase pentru o clipă istorică acel luptător ce atrăsese atenția întregii Europe, Mihai Viteazul; o pregătiseră revoluționarii, începînd cu răsculații lui Horia, ai Vladimirescului, și, sfîrșind cu pașoptiștii, o pregătiseră masele ajunse la unison, o pregătiseră poeții, scriitorii, istoricii.

1. UNIREA DE LA 1859

Pentru cercetătorul istoric de azi și pentru căutătorul de manifeste literare, epoca 1848—1859 oferă un material imens. Agitația pentru Unire au realizat-o scriitorii, marii scriitori ai vremii. Nici unul din cei adevărați n-a lipsit de la acest eveniment național, nu s-a sustras, cum am spune noi azi, acestei *comenzi sociale*. Actul politic al Unirii nu opera numai o alipire de entuziasme naționale ale momentului, ci declanșa o serie de acte administrative, revoluționare, care aveau să schimbe din temelii structura societății noastre; acest act conținea în embrion legea agrară, legea electorală, legea instrucției și chiar „legea" uniformizării lingvistice. Alexandru Ioan Cuza a dat pămînt țăranilor, a desființat parazitismul latifundiar al mănăstirilor, a impus alfabetul latin, a emis legea obligativității învățămîntului primar, a înființat Universitatea din București etc. Cuza e și ultimul voievod român care a intrat în balade:

Ici la vale la fîntînă
Două fete spală lînă
Cuza le ține de mînă
Ici în vale la pîrîu
Două fete spală grîu
Cuza le ține de brîu.

Cînd evocăm în studii, în eseuri, în versuri sau în cîntece Unirea, simbolic, îl aclamăm peste timpuri pe Alexandru Ioan Cuza, dar nu trebuie să-l uităm pe Mihail Kogălniceanu — creierul politic al Unirii — pe Vasile Alecsandri — cel mai patetic poet politic al epocii noastre moderne —, și mai ales pe țăranii și pe meseriașii anonimi care au reprezentat

Rev. ist. teorie lit. tom. 27, nr. 4, p. 475 — 489, București, 1978

forța socială a Unirii. Unii din ei, ca Moș Ion Roată, au trecut, prin geniul lui Ion Creangă, dincolo de legendă, în literatură.

În afară de pitorescul unor festivități proiectate pe un decor hibernal și în afară de ritmul sentimentelor cu care deschidem cărțile de istorie, Unirea de la 1859 reprezintă pentru noi, cei de azi, un document al unei conștiințe sociale, articulată de mari idei, constituind izvorul autentic al unui lung șir de transformări social-politice, înfăptuite plenar abia în anii noștri.

Unirea Țărilor Române nu s-a înfăptuit, așa cum spuneam, deodată, în furtunoasa dar și decisiva zi de 24 ianuarie 1859; idee crescută de-a lungul secolelor, odată cu societatea românească însăși, problema politică a unirii devine dominantă după 1848, devine cheia de boltă a tuturor înnoirilor ce se cereau. Timp de aproape un deceniu, o generație s-a luptat pentru înfăptuirea acestui măreț deziderat și Unirea s-a realizat datorită puternicei ei baze de masă.

Rememorarea calendaristică a momentelor esențiale din anii de frămîntări ce-au dus la Unire, momente legate de literatura vremii, este evocată, relevînd participarea scriitorilor, în primele rînduri, la realizarea practică a acestui vis de secole. Majoritatea scriitorilor sînt pe baricadele luptei unioniste, sînt exponenții cei mai fideli ai dorinței și voinței maselor populare. Unii dintre ei ocupă chiar posturi de conducere în cabinetul lui Cuza.

În loc de analiză a operelor dedicate Unirii, pentru a nu repeta lucruri prea cunoscute, vom da un scurt calendar politic și literar al epocii, urmînd să completăm acest film cu alte exemplificări:

20 februarie 1855. Revista „România literară" publică poezia *Sentinela română* de Vasile Alecsandri. La 19 noiembrie, tot aici se publică *Întoarcerea în țară pe Dunăre* de Alexandru Odobescu. În tot timpul anului această publicație de ținută retipărește, în traducere românească, *Cîntarea României* de Alecu Russo. Toate producțiile literare citate pregătesc climatul ideologic al Unirii.

25 mai 1856. La Iași, mai mulți militanți unioniști, în frunte cu scriitorii Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri și Costache Negri, întemeiază Societatea Unirii, în al cărei program era prevăzută lupta pentru Unire prin presă, broșuri, conferințe (în județe) și adunări publice.

9 iunie 1856. Ziarul unionist „Steaoa Dunării" publică pe ultima pagină poezia lui Vasile Alecsandri *Hora Unirii*, reprodusă apoi în finalul dialogului *Păcală și Tîndală* de același autor („Steaoa Dunării" din 16 iunie 1856); întregul dialog este un manifest politic:

Adu mîna, măi Păcală, mîna vin cu tine-a da
Să trăiască România și
unirea-ntre români
Hai să tragem, măi, o horă în ciuda
celor păgîni.

Bardul de la Mircești folosește în poezie, la 1856, termenul de România, considerînd că unirea exista în fapt, trebuind numai proclamată.

12 iunie 1856. Tot în „Steaoa Dunării", apare un manifest unionist semnat de D. Idieriu:

Salutare si frăție, frați români din
ambe țări
O dorință ne insuflă și aceleași cugetări.

23 iunie 1856. Poetul Dimitrie Dăscălescu semnează în „Steaoa Dunării" manifestul *Muzo, e vremea:*

Muzo, vezi bine, acum e vremea
Ca să respingem grele robiri
Cînd țara noastră suspină, geme...

Același poet compune, la 12 noiembrie 1856, un manifest versificat *Către Domnii alegători.*

23 august 1856. „Steaoa Dunării" publică poezia lui C. D. Aricescu *Unirea*, datată din Cîmpulung Muscel :

Cînd Mihai Viteazul și cînd Ștefan cel Mare
Luară drept deviză unirea tuturor
Atunci Dacia trataną fu liberă și tare
Și respectat în lume stindardul tricolor.

Tot C. D. Aricescu publică, în ziarul „Vocea Oltului" din Craiova, în 8 iunie 1857, o *„Horă a Unirii":*

N-avem noi aceeași soarte
Și-n aceleași nevoi
Un trup dar pînă la moarte
Să fim amîndoi.

8 septembrie 1856. Caimacamul reacționar Toderiță Balș suspendă legiuirea presei decretată de predecesorul său, măsură îndreptată împotriva presei unioniste.

17 martie 1857. Cezar Bolliac publică în „Buciumul" poezia sa *Răsunet la „Hora Unirii"*, prin care răspundea versurilor lui Vasile Alecsandri, parafrazîndu-l în parte :

Vin să strîngem mînă-n mînă
Toți c-o inimă română
Și să-ntindem danț preamare
La Unirii-ne serbare!

30 martie 1857. În „Concordia", Grigore Alexandrescu publică poezia *Unirea Principatelor*, „dedicată viitorilor deputați ai României" :

Române, dulce e unirea! Ascultați,
glasu-i răsună...
De la fiii României cere patrie comună...

1857. Vasile Alecsandri prezintă, în poezia *Moldova în 1857*, starea jalnică în care ajunsese țara sub stăpînirea caimacamiei reacționare a lui Vogoride.

Scumpă Moldovă, țeară de jale
Ah! în ce stare tu ai ajuns!
Lasă-mă-a plînge ranele tale,
Căci pînă-n suflet mă simt pătruns...
În zadar cearcă ei să ridice

Un zid pe Milcov, despărțitor,
Cădea-va zidul și tu ferice
Vei fi unită cu a ta sor!

Iulie 1857. Scriitorilor și celorlalți revoluționari exilați după înăbușirea Revoluției de la 1848 li se îngăduie reintrarea în patrie. „La debarcarea lor la Giurgiu, relatează Maria Rosetti, fură primiți cu entuziasm. Mulțimea alerga din toate părțile spre a-i felicita. În tot timpul călătoriei lor li se făcuseră ovațiuni și în bariera Bucureștilor o mare mulțime îi aștepta cu tinerimea școalelor în cap, le aruncau buchete de flori, căruța lor fu transformată într-un arc de triumf".

Septembrie 1857. Alegerile pentru Divanurile Ad-hoc se încheie cu biruința deplină a unioniștilor. „Vivat Unirea", scrie Scarlat Vîrnav prietenului său Vasile Mălinescu. „Amice, Ion Docan și Mihail Kogălniceanu s-au ales. Locuitorii satului meu și acei ai doctorului i-am adunat pe piața Unirii cu soțiile lor și cu toți copilașii lor pînă și acei din fașă, de unde au pornit cu cea mai mare pompă, în capetele goale..., în sunetele clopotelor și în clocoteala toacelor, întocmai ca și în ziua învierii, strigînd « Vivat Unirea », că a reînviat națiia română !"

7 octombrie 1857. Divanul Ad-hoc de la Iași exprimă dorința de unire a Moldovei. Cu acest prilej bucovineanul Constantin Hurmuzachi declară : „Cine dintre noi n-a avut prilejul de a vedea bucuria și mulțumirea obștească de cîte ori se cîntă *Hora Unirii*. Și cine nu știe că numai cîțiva amatori de domnie și micul număr al clienților lor mai combat azi dorința națională — Unirea Principatelor ? Perit-a separatismul ca fumul mînat de vifor" !

1 noiembrie 1858. Moare Dimitrie Ralet, înflăcărat fruntaș unionist, autorul cînticelor *Harță sau Balaban Răzeșul*, *Păun Burlacu* etc., toate strînse sub titlul *Scene natzionale.*

noiembrie-decembrie 1858. În amîndouă țările române se dă o puternică luptă în vederea alegerilor pentru Adunarea electivă. „Lupta este astăzi — scria C. A. Rosetti în ianuarie 1859 — mai cu seamă între cei cari vor să mențină trecutul și între cei care vor transformarea societății".

5 ianuarie 1859. Adunarea electivă a Moldovei alege ca domn — cu 48 de glasuri — pe colonelul Alexandru Ioan Cuza. În aceeași zi, poetul Dimitrie Dăscălescu, luptător unionist, administrator al ținutului Putnei, publica în „Steaoa Dunării" poezia *Strigoii*, în care avertiza :

Deputați, grija e mare,
Căutați bine printre voi!
În Obștească Adunare
Am văzut cîțiva strigoi!

22—24 ianuarie 1859. Mii de oameni țin sub presiunea lor Adunarea electivă de la București ; în seara zilei de 23 ianuarie, Partida Națională hotărăște alegerea lui Cuza. Lucrul este înfăptuit a doua zi, 24 ianuarie ; rezultatul votului este proclamat în fața unei mulțimi de 30 000 de oameni, cuprinsă de un nestăvilit entuziasm, în sunetul clopotelor și la lumina a mii de torțe.

27 ianuarie 1859. Ziarul „Românul" publică poema *Salutare zilei de 24 ianuarie 1859.*

Dulce zi de fericire a României
Națiuni
Sub culori mîndre, frumoase,
viitorul îl deschizi
Vom încinge al tău nume cu de
flori mîndre cununi
Căci tu soarta României cu o vorbă
o decizi.

8 februarie 1859. Librăria George Iaonid din București editează și distribuie în mod gratuit o foaie volantă cu poezia *Hora națională moldo-română*, închinată lui Cuza, din partea muntenilor. Autorul (anonim) dă o replică *Horei Unirii* de Vasile Alecsandri :

Astăzi suntem împreună
Toți cu inima română
Astăzi Cuza cu dreptate
Intră-n țară ca un frate
Și sub ale lui picioare
Se șterg vechile hotare

În aceeași zi, „Românul" publică oda *Națiunii Române*, semnată Iernescu (Enric Winterhalder) :

Două ramuri pe un arbor
Pe-o tulpină două flori
Au o viață deopotrivă
Grea le pare-o despărțire
Și doresc a lor unire...

17 februarie 1859. În „Românul" apare poezia lui Guillemin, intitulată *Aux Roumains:*

Continuez d'une voix bien sonore
Pour le pays vos accords sont touchants
Braves Roumains, chantez, chantez encore!

Acest scenariu liric ne pare azi lipsit, poate, de consistență pe plan estetic ; judecînd aceste versuri, după ce în poezia română s-au manifestat Eminescu, Goga, Blaga, Arghezi, nu le propunem pentru o antologie a capodoperelor : dealtfel, nici autorii lor nu le-au gîndit decît ca mijloace de luptă pentru o cauză politică. Ele oglindesc patosul, entuziasmul, înflăcărarea și adeziunea scriitorilor care vedeau în actul Unirii de la 1859 începutul împlinirii unui vis secular, gîndindu-se la Unirea cea mare.

Literatura Unirii trebuie studiată și dincolo de anii de luptă și înfăptuire dintre 1857—1859. Cronicarii, Cantemir, Simion Ștefan, Varlaam, Olahus au gîndit unitatea pămînturilor românești. Astfel, o poezie mai puțin difuzată, compusă în latinește de Nicolaus Olahus ca epitaf pe mormîntul fratelui său Matei (mort în 1536) vorbește de „patria de peste Carpați".

Miron Costin cîntă în poema sa publicată de Dosoftei în *Psaltirea* versificată de la 1673 tot o unire mare a țărilor române.

Despre Unirea de la 1859 au scris cu entuziasm și scriitorii ce-au urmat generației unioniste. Creangă l-a nemurit pe Moș Ion Roată, I. L. Caragiale și-amintește, după 50 de ani, de venirea lui Cuza la Ploiești,

Mihail Sadoveanu ne-a dat o extraordinară povestire despre Cuza Vodă. Tudor Arghezi a scris o *Baladă a Unirii:*

A intrat cu ochiu-n cer
Pe la Porțile de Fier
Alegîndu-și cale grea
Muntele și Dunărea
Și trecînd-o fără pod
Fără drum și nici norod
Între munți de cremene
A făcut să-i semene
Trei fecioare gemene...

Și Arghezi vorbește de actul ce s-a definitivat în 1918 prin Unirea Transilvaniei, eveniment la care Lucian Blaga, tînăr aproape de vîrsta *Poemelor luminii*, a asistat, după cum își amintește în *Hronicul și cîntecul vîrstelor.*

Și pentru că în 1977 s-a sărbătorit centenarul independenței de stat a României, reproducem în cursul acestui eseu istorico-literar un fragment dintr-o scrisoare a lui Titu Maiorescu prin care este ovaționat Alexandru Ioan Cuza pentru curajul de a fi declarat Porții Otomane că România se conduce singură, premergînd, în 1865, o declarație de independență.

În 1865, Cuza, bolnav, se află la tratament la băile din Ems. În ziua de 15 septembrie dușmanii politici ai domnitorului organizează la București o răscoală pe care poliția domnească o înăbușe, iar Cuza este chemat de urgență în țară. Vizirul turc de atunci găsește cu cale să trimită domnitorului român o scrisoare de mustrare ca unui subaltern, scrisoare la care Cuza răspunde că nu primește mustrarea și că Principatele Unite se administrează singure, fără amestecul Înaltei Porți. Profesorii ieșeni îi scriu lui Cuza și-l elogiază pentru poziția sa față de Poartă; iată un fragment din această grăitoare epistolă:

„Prea-nălțate Doamne,

Răspunsul Înălțimii Voastre către Marele Vizir al Înaltei Porți, din 29 octombrie (10 noiembrie 1865) ne silește a ieși din sfera restrînsă a ocupațiunilor științifice și ne dă îndrăzneala a ne înfățișa public înaintea Înălțimii Voastre. Căci mai înainte de a fi profesori noi suntem români, suntem cetățeni ai Statului a cărui conducere este încredințată înțelepciunii și curajului Măriei Tale.

Și ca cetățeni, și ca români, vă rugăm să primiți expresiunea profundei recunoștințe și sincerei admirațiuni de care suntem pătrunși toți pentru măreția cu care Înălțimea Voastră ați susținut autonomia interioară a patriei noastre față de scrisoarea Marelui Vizir. Dacă vreodată au fost cuvinte ale unui Principe care să aibă răsunet în inima poporului său și să-i exprime cea mai sinceră a sa credință, acestea sunt cuvintele Înălțimii Voastre « Mă văd silit a aduce aminte aici că Principatele Unite se administrează liber și în afară de amestecul Înaltei Porți ».

După această formulare energică a poziției noastre internaționale, nu ne este dat nouă a mai adăuga alta decît solemna încredințare că fiecare din noi este gata a confirma în fapt identitatea simțămintelor Înălțimii Voastre în această privință cu cea mai justă convingere a întregei națiuni.

Această declarațiune venim cu cel mai profund respect a o depune înaintea Domnului care înțelege ca România să se bucure deplin de autonomie și independență interioară dobîndite « ab antiquo ».

(Urmează semnătura profesorilor. Arhiva
Universității din Iași. Dosar 1860, f. 17—18)
Rectorul Universității din Iași, Titu Maiorescu"

Eminescu avea să confirme poziția lui Cuza în articolul său din „Timpul" din 19 februarie 1880 *(Studii asupra situației)* : „Toate atributele unei neatîrnări reale s-au cîștigat de către Vodă Cuza (...). Cuza a devenit el însuși principalul purtător al politicii exterioare, al politicei neatîrnării...".

Destinul a făcut ca după un deceniu și ceva de la detronarea lui Cuza, principalul său sfetnic, Mihail Kogălniceanu, să proclame de drept, în Parlamentul țării, independența de stat a României.

2. CARMEN TRANSILVANIAE

Într-un articol publicat la începutul primului război mondial în ziarul „Românul", Ion Minulescu, vorbind despre *Poeți și război*, considera participarea poeților la luptă ca o condiție a poeziei eroice : „În timp de război poetul trebuie să fie soldat, după cum orice soldat devine poet în clipa cînd tunul încetează de a mai împușca, iar gorniștii sună atacul... Poezia mare, adevărata poezie care cîntă războiul, nu se scrie în cărțile de cetire, ci pe cîmpul de luptă". Poetul *Romanțelor pentru mai tîrziu*, el însuși mobilizat pe frontul din Moldova, evoca de fapt, în articolul citat, jertfa unui poet francez. Multe și simbolice au fost și jertfele scriitorilor noștri — începînd cu poetul Mihail Săulescu și criticul Ion Trivale — în cei doi ani de război.

Cele mai impresionante poezii s-au scris, firește, pentru *Cîmpia de sînge a Mărășeștilor*, cum o numea Alexandru Sahia într-o nuvelă. Paginile acestor rapsozi îmbrăcați nu în armuri, ci în simple haine de postav, își au o tradiție în toate cîntecele de luptă și de victorie ale marilor noștri poeți din trecut, în odele cu care saluta Alecsandri independența, în patosul eminescian vizionar al *Scrisorii III*, în *Cîntecele de vitejie* ale lui George Coșbuc.

Dar Mărășeștii nu au stimulat numai o literatură eroică, într-un fel tradiționalistă, turnată în fraze firesc retorice, cu sonorități de bronz și alămuri, cu simetrii duale și triale, ci chiar o literatură propriu-zis artistică, în sensul cel mai sever al noțiunii. O dovedesc paginile lui Mihail Sadoveanu, mobilizat la Iași, care publică în ziarul de front „România", reportaje din tranșee ca : *Bătălia de la Mărăști*, *Bătălia de la Mărășești*, *Bătălia de la Răzoare* etc. Toate aceste pagini incandescente ca stil au fost grupate într-o primă selecție în volumul *File însîngerate* (1917) și reluate în 1920 în cuprinsul unei noi cărți, *Frunze-n furtună*.

Într-un puternic pamflet, publicat tot în ziarul „România", intitulat *Scrisoare deschisă d-lui Lăpușneanu*, Sadoveanu schițează un viitor roman de război pe care nu-l realizează, dar folosește acest dens material documentar în volumul *Strada Lăpușneanu*

Încă din 1915, autorul *Șoimilor* luase atitudine împotriva patrioților „de bîlci și cafenea"; în 6 septembrie 1915 îi scrie la Fălticeni lui N. N. Beldiceanu : „Pe aici mișcări mari de trupe. Pînă acum însă e liniște și nici nu cred să fie ceva deocamdată... La Societate (e vorba de Societatea Scriitorilor Români, *n.n.*) văd zarvă mare. Unii vor să dea comunicate în politica externă. ... Să mă slăbească patrioții de bîlci și cafenea. Să-și bea șvarțul și țigarea în liniște la Terasă (Terasa Oteteleșanu, unde se adunau scriitorii în acea vreme, *n.n.*), apoi la Imperial și să tacă. Ori dacă cred că trebuie să facă ceva, să-și facă singura datorie cu putință în asemenea împrejurări : să se înroleze. De vorbe ne-am săturat pînă-n gît". (Corespondență M. Sadoveanu, Biblioteca Centrală de Stat, Mss nr. 14 028.)

Marele poet tragic și genial istoric Vasile Pârvan, într-un monumental *memorial* conceput „în onoarea morților din război" și citit la deschiderea cursurilor de istorie antică la Universitatea din București, la 7/20 noiembrie 1918, evocă, în tonalitatea tragediilor grecești, dar cu o viziune profund românească a vieții, momentul istoric din care s-a născut încordarea de la Oituz, Mărăști și Mărășești : „... Mormintele luptătorilor au rămas atunci în țara robită... Pe văile dinspre Mare și în creierii munților, pămîntul Patriei, acum făcut pămînt străin, adăposti miile de morminte ale eroilor. Ei rămăseseră pe poziții, însemnînd frontul. De acolo avea să înceapă din nou lupta, altfel. Și de-abia atunci au putut să doarmă liniștiți...".

Pentru cine ar întocmi o istorie a participării scriitorilor la primul război mondial, cele trei lucrări ale lui Nicolae Iorga — *O viață de om, așa cum a fost*, *Războiul nostru în note zilnice* și *Memorii* — sînt un adevărat *jurnal* istorico-literar. Notațiile lui Iorga, nervoase și alerte, sînt însoțite de comentarii scurte și esențiale, mai ales de reflecții politice. Iată-l în 8 iunie 1917, la Iași, unde-și mutase și redacția „Neamului românesc", însemnînd sosirea voluntarilor transilvăneni : „Zguduitoare întîmpinare a ardelenilor în Piața Unirii, plină cum nu s-a mai pomenit... Foarte frumoasă cuvîntarea literară a lui Goga... Victor Deleu, șeful ardelenilor, răspunde cu un discurs de-o extraordinară putere. ... În horă se prind și alții, între care miniștri și generali. ... Se intonează *Deșteaptă-te române* și *Marsilieza*..." (N. Iorga, *O viață de om...*, ed. 1934, p. 20). 19 iunie 1917 : „Moartea lui Maiorescu. Abia notițe în ziar..." (*Memorii*, I, p. 34). 21 iunie 1917 : „Dezastrul e complet... Și-n mijlocul acestei tragedii trec ardelenii splendizi, sub steaguri, cîntînd cîntecele lor de acasă" (*Ibid.*, p. 74.). 22 iunie 1917 : „Tifosul exantematic a reapărut. I-a căzut victimă aci scriitorul Chiru Nanov... (*Ibid.*, p. 74). 24 iunie 1917 : „Pârvan îmi spune că în depozitul de prizonieri de la Dobrovăț... imposibili ca ură și aroganță sunt germanii, mai ales cei cu titluri nobiliare..." 7 aug. 1917 : „Vlahuță vine de la Bîrlad, unde stă la profesorul Bulbuc. E complet restabilit, chiar foarte zdravăn". 28 aug. 1917 : „Moartea, azi, înainte de amiază, a lui Anton Naum, în raiul lui de casă din Păcurari...". 26 sept. 1917 : „Scriu lui Duca pentru ca Agîrbiceanu, care trăiește uitat ... din 200 lei pe lună, să capete, odată cu o lucrare de cuprins religios moral, un sprijin ca pentru talentul și valoarea lui". 16 dec. 1917 : „Ovid Densușianu a vorbit la cercul franco-român despre

Sufletul francez și sufletul român... La 25 dec. 1917, istoricul se află la București : „Orașul petrece, Calea Victoriei e plină, dar nu de români, ci de străini și străine, împodobite cu tot ce amanții lor militari au putut fura din garderobe... Academia Română n-a mai tipărit nimic... Librăriile au dosit cărțile franceze, afișînd pe cele germane...". 30 dec. 1917 : „Vlahuță pregătește un calendar la Bîrlad...". 22 febr. 1918 : „Prin mari afișe revoluționare, N. D. Cocea, în ajunul demobilizării, anunță că, în „Chemarea", revistă de esteți..., va da la iveală *toate* și îndeamnă să-l susțină..." 25 febr. 1918 : „« România » trece în proprietatea redactorilor ei, cărora le e cedată de Statul Major. Maiorul Petrescu și M. Sadoveanu devin redactori. „Chemarea" lui Cocea are redactor pe Ion Vinea". 2 martie 1918 : „La redacție, Tăzlăuanu și Agîrbiceanu". 5 april. 1918 : „Din articolul meu *Muntele* se taie tot ce privește cît de departe pierderile noastre în Carpați". 9 apr. 1918 : „Delavrancea a avut un atac de anghină de piept și uremie. Era să se piardă. E încă foarte slab. Cu părul răsfirat pe pernă, spune d-na Vlahuță, era ca Ștefan cel Mare, din piesa lui, pe patul de suferință". 20 april. 1918 : „Dimineața foile anunță moartea lui Coșbuc. Un ceas mai tîrziu, aici, în Iași, moartea lui Delavrancea. L-am văzut pe patul de suferință, palid dar neschimbat, părînd mai liniștit, așa cum este el...". 1 mai 1918 : „Înmormîntarea lui Delavrancea. Dintre discursuri... se deosebește al lui Flers, de o delicată inspirație. După ușă, în pridvor, Vlahuță și cu mine".

Dar Iorga, în afara acestor însemnări de jurnal, publică medalioane și note de război, în ziarul său, unele cu subiecte paralele. Astfel, moartea lui Coșbuc : „Să lăsăm ca asupra frunții lui palide, acum liniștite, să cadă o umbră mîngîietoare a depărtatului tricolor nevăzut". Delavrancea moare „ca ostașul căruia în mîini i s-a frînt arma... Nu e nevoie să spunem ce l-a ucis". Aflăm din articolele lui Iorga, de exemplu, de moartea lui Ion Grămadă (1866—1917), autor de poezii și studii istorice și literare, unul despre Eminescu, apărut la Heidelberg în 1914. Și citatele se pot înmulți.

Alexandru Vlahuță, refugiat pe atunci în Moldova, ducîndu-și în căruță, prin noroaie și lapoviță, manuscrisele proprii și tablourile lui Nicolae Grigorescu, a prezentat mai ales *Zilele de durere ale războiului*, luminate însă de flacăra unei nădejdi în care scriitorul credea cu nestră, mutare : „M-ai învățat, durere, ce e să ai o țară/ Și-n inima-mi rănită-adînc ți-ai scris cuvîntul :/ Cu sînge și cu lacrimi va să frămînți pămîntul/ Din care aștepți viața cea nouă să răsară".

Chiar și un poet ca Ovid Densușianu, în a cărui revistă „Viața nouă", propulsatoare a simbolismului într-o formă neoclasică, nu s-au publicat poeme patriotice, concepe o *Heroica* în versuri albe, dedicată eroilor de la Mărășești : „Ca rîuri ce în fluvii se adună/Nenumărate drumuri mici și-n-tunecoase/ Deodată într-un singur drum s-au prefăcut/ Și drumu-i larg ca drumuri ce se taie/ în începuturi epice de lumi/ Și-i luminos și infinit ca o văpaie/ de gînduri ce vestesc minuni...". Fără profetizări retorice, Densușianu ridica momentului istoric al Mărășeștilor un monument de gînduri și de flăcări.

Octavian Goga, încă din 1916, se înrolează împreună cu fratele său, romancierul Eugen Goga, ca simplu soldat în regimentul 30 Infanterie și pleacă pe frontul din Sud. În însemnările sale autobiografice din *O viață de om...* (p. 20), N. Iorga și-l amintește intrînd în odăița redacției „Nea-

mului românesc" (la Hotel Regal) „ca o furtună în uniformă de soldat", vorbindu-i despre „grozăviile de iad, de Infernul lui Dante pe care de la Oltenița îl văzuse la Turtucaia. Cu iuțeala fulgerătoare a concluziilor sale, acela care nu consimțea încă de atunci să fie numai un mare poet, îmi declară că de acum, nu mai e nimic de făcut..., decît revoluția. Da, revoluția... Cum nu mi-am atribuit niciodată un rol într-o prefacere atît de grozavă, m-am mulțumit să răspund : Eu sunt bătrîn, fă-o d-ta și eu voi privi la dînsa". Epopeea Mărășeștilor i-a inspirat lui Goga o poezie de un simbolism protestatar în care victoria de acum 60 de ani era explicată în primul rînd prin jertfele soldaților țărani. În acest *Cîntec al cămășii* se condensează o revoltă gemută, în care Mărășeștii sunt apoteoza unei mari biruințe românești : „Și-n drumul greu cum mă păștea dușmanul/ Mi s-au vîndut iței și sumanul/ Numai pe mine m-au iertat ciocoii.../ Azi cum mă vezi săracă, nelăută/ M-au zdrențuit, sunt galbenă și neagră/ Și-n goana mea de toți nepricepută/ M-am pomenit netrebnică și ruptă./ Dar totuși, poate-ți mai aduci aminte/ Că suptă-așa de foame și de boală/ Ca un drapel de-nfricoșată luptă/ Pe cînd era bătaia mai fierbinte/ Eu sfîrtecată, tragică și goală/ Am invadat tranșeele nemțești,/ Am dat asalt în cîmp la Mărășești...".

Rapsozi ai marelui moment istoric sînt și alți poeți, printre care bucovineanul George Rotică și bîrlădeanul George Tutoveanu. George Rotică, discret poet erotic, devine un cîntăreț înflăcărat al întregirii naționale. În volumul său *Cîntarea suferinții (1916—1917)* face o monografie spirituală a eroismului românesc din acest război. Oasele morților, semănate pe cîmpuri, devin „fluiere sfinte prin care-și strigă dreptul pămîntului strămoșesc" : ruga poetului se îndreaptă către Zamolxe, iar elanul vechilor daci e chemat în piepturile luptătorilor de acum. Remarcabilă în acest ciclu este poezia *Ziua de la Mărășești*, prima etapă a dezlănțuirilor energiilor eroice românești din august 1917 : „Prea grea fu încercarea și cine știe poate/ Ne-ar fi strivit la drumul jumătate/ Dacă-n acele zile de lacrimi necurmate/ Cînd nu eram o țară ci numai un convoi/ N-ar fi gemut și ziua de la Mărăști în noi". Volumul de *Balade* (1919), reprezentativ pentru cariera poetică a lui George Tutoveanu, e aproape un jurnal liric de front, cu dense evocări ale momentelor de răscruce din istoria patriei : „Cum urlă-n brazi și viscole zăpada/ Cînd o topește soarele de mai/Așa s-aruncă-n valuri din Posada/Moșnenii duși pe urma unui crai./ Din codri-adînci își năruie fugarii,/Culcați pe-oblînc năpraznicii munteni/ Și se ridică stoluri sulițarii/ De la Rovine și Călugăreni". Vorbind de eroii de azi, cuvintele odei devin incandescente : „Mînați-vă spre Milcov pădurile de ulmi/Mînați-vă furtuna de suliți și de flinte/ Mînați-vă noianul de vulturi și de culmi,/ Mînați-vă spre Milcov cenușa din morminte...".

Alături de versurile lui Tutoveanu trebuie amintite *Odiseia bătăliei de la Mărășești* de Ion Dragoslav și *Pe frontul de la Mărășești învie morții* de Gabriel Drăgan, ambele scrieri în proză.

Deviza generalului Eremia Grigorescu, comandant al trupelor românești din dispozitivul Oituz-Mărășești, *Pe aici nu se trece!...*, a devenit subiectul poemului dramatic cu același titlu de Corneliu Moldovan și M. D. Rădulescu, reprezentat în premieră pe scena Teatrului Național din Iași în mai 1917. Dar adevărata premieră a piesei a avut loc la 19 august 1917, ziua marei încleștări și a marei biruințe românești. Fără o circum-

stanțiere geografică, poeziile de război ale lui V. Voiculescu *(Din țara zimbrului)* sînt dedicate aceluiași moment : „O, țara mea, tu culme-ncremenită/ De-atîta sînge roasă și brăzdată/ Azi din adîncuri, grea și neclintită/ Te-nalți în slăvi mai sus ca niciodată".

Din 1916 mîna poetului și criticului Perpessicius n-a mai scris caligrafic. Plecat în 1915 în Dobrogea, cu regimentul 30 Infanterie Brăila, este rănit în 13 octombrie 1916 de un glonte « dum-dum », pe dealul Muratan (de Muratan și Calfadere vorbește într-o poezie). Transportat din spital în spital, doctorul francez Dufrèche îi salvează mîna dreaptă de la amputare, optînd pentru rezecția cotului. Pînă tîrziu în poemele din *Itinerar sentimental* pătrund imagini de o violență voit îmblînzită din atmosfera războiului, cuprinse mai ales în volumul *Scut și targă*.

Din corespondența lui Tudor Vianu (cu Ion Barbu, elev pe atunci la o școală militară și cu Marcel Romanescu, trimis într-o funcție diplomatică în Elveția), ne apare o primă reflecție critică asupra literaturii războiului : „Literatura războiului a fost, ne spune Vianu, inferioară față de măreția momentului ; Demostene Botez a publicat o plachetă de versuri, *Munții*, care cred că e lucrul cel mai bun... Puțin lucru față de măreția vremurilor". Munca trebuie începută de acum înainte. Într-un poem postum, scris în 1918, Tudor Vianu completa cu patetism aceste idei critice : „De nu te-am răzbuna o, țară sfîntă,/ Să piară glasu-acesta ce cuvîntă./ Să se orbească-a ochilor lumină,/ Batjocoriți să fim și de ocară/ De nu te-om răzbuna o, sfîntă țară !" *(Poemul țării mele)*.

Demostene Botez își imagina, după încheierea armistițiului, cînd ni se răpiseră Carpații : „Și-n serile tîrzii de vară/ Umbra lor ne mîngîie pe frunte/ Și simțim cum fiecare munte/ Trece granița în țară".

Cu tot retorismul său insuportabil, poezia eroică a lui M. D. Rădulescu, mobilizat pe front în Moldova și redactor la ziarul „România", a avut un mare rol agitator ; e citabilă poezia *Ardealul*.

Ion Minulescu, mobilizat ca alți scriitori din generație, trăiește durerile retragerii în Moldova. Participarea mai necunoscută a lui Minulescu la război e cuprinsă în paginile ziarului de front „România", organ al apărării naționale, cu redacția la Iași în 1917. În redacție : căpitanul Petrescu, delegatul M.S.M. al armatei, Mihail Sadoveanu (redactori responsabili), Oct. Goga, Ion Minulescu, Corneliu Moldovan, Mircea Dem. Rădulescu, George Ranetti, P. Locusteanu, Aurel Marcu, N. Beldiceanu, G. Gongopol, C. Bueșan, Eugen Herovanu, Virgil Bărbat, pictorul D. Stoica. Mulți nu-l cunosc decît pe exotizantul Minulescu, dar articolele publicate în ziarul „România" au tonul poeziilor lui Goga : „Un suflet nou palpită... E sufletul celor mulți și necunoscuți pînă azi. E sufletul celor înfrățiți cu brazda pe care în timp de pace au muncit-o cu sudoarea frunții lor, iar în timp de război i-au apărat-o cu îndîrjirea instinctului de adevărat proprietar al ei, sărutînd-o cu buzele morților și stropind-o cu sîngele care, de cele mai multe ori, grăbește belșugul mai curînd decît ploile de primăvară" („România", I, nr. 82, 26.III.IV, 1917, p. 1).

La încheierea armistițiului din noiembrie 1917, cînd trupele noastre rămîn singure pe frontul din est, poetul „simbolist", ocolind neologismele și tropii exotizanți, scrie ca-ntr-un manifest militar : „Nu știu ce va aduce ziua de mîine. Pînă atunci e însă bine să se știe că România va sta cu arma la picior, neclintită la postul ei de onoare, gata pentru orice sacrificiu, dacă

va fi nevoie, și mai ales gata să continue povestea vitejiei de la Mărășești pe care soldații mareșalului Mackensen o știu acum cu toții pe dinafară" (*ibid.*, I, 18 aug. 1917, p. 1).

Printre ofițerii citați pentru acte de eroism la Muncel și Mărășești e și studentul din anul al II-lea al Facultății de Drept din București, Gh. Mihăescu, afirmat mai tîrziu ca mare prozator, Gib. I. Mihăescu. Schițele sale de război sînt notații realiste și impresii de campanie decupate din experiența personală.

Dar numărul scriitorilor participanți la război, pe frontul de foc sau pe acela al scrisului, e mult mai mare. Cercetările curente i-au cuprins mai ales pe Camil Petrescu, Liviu Rebreanu și Cezar Petrescu. În acest mic studiu enumerăm, în măsura posibilităților, pe cei mai puțin citați. Al. Mateevici, cunoscut mai ales prin poezia *Limba noastră*, a murit pe front, în Moldova, în 1917, răpus de tifos, după ce participase la luptele de la Mărășești. G. Călinescu, Vladimir Sreinu, Tudor Teodorescu-Braniște și Al. Bădăuță au fost cercetași de război. Victor Eftimiu și E. Lovinescu au părăsit Parisul cînd în Franța soldatului Apollinaire începuseră să cadă primele gloanțe germane. N. Vulovici, ofițer craiovean și autor de versuri, cade pe front. Mihail Săulescu căzuse într-o dimineață de septembrie din 1916, la Predeal. Gh. Brăescu petrece doi ani în lagărul de prizonieri de la Straslund, împreună cu Eugen Todie și Dimitrie Nanu. Pe Arthur Enășescu, Tudor Vianu îl întîlni, în primăvara anului 1917, la Botoșani, ca elev al școlii de ofițeri de rezervă, coleg cu I. E. Torouțiu, eminescologul de mai tîrziu.

Chiar Urmuz a terminat războiul ca sublocotenent, își amintește în jurnalul său Eugen Ionescu. Poetul simbolist Al. Coriolan scrie poeme de război. În 1918, E. Lovinescu scrie acele emoționante *Pagini de război*, datate 1917. De adăugat la acestea romanul *Floare de oțel*, de Victor Ion Popa, povestirile lui Ion Pas, nuvelele lui Alexandru Sahia, picturile lui D. Ghiață, desenele lui Ștefan Dimitrescu (*Morții de la Cașin*), ale lui D. Stoica.

Parafrazînd pe Lucian Blaga, din *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, putem spune că pentru marea epopee a Mărășeștilor în care s-a hotărît soarta războiului de întregire națională, pentru afirmarea unității și unirii înfăptuită la 1 decembrie 1918, pregătirea sufletească a luptătorilor se făcuse vreme de sute de ani. Au spus-o mai ales scriitorii. În spatele lor coborau prin vreme plăieșii lui Ștefan, sulițarii lui Mihai, pandurii lui Tudor, opincarii lui Horia, moții lui Iancu, dorobanții de la Plevna...

3. ISTORIE ȘI IMPLICARE ESTETICĂ

Dar literatura dedicată, tematic, Unirii în general și istoriei Transilvaniei în special, nu se reduce nici la activitatea extraordinară a scriitorilor Școlii ardelene, nici la marele entuziasm al momentului pașoptist, nici la aspirația legitimă spre unitate totală din poezia lui Goga; această literatură nouă trebuie urmărită în epoca interbelică, epocă în care s-au afirmat cîțiva mari scriitori transilvani și-n care au apărut cel puțin cîteva capodopere cu această temă. Scriitorii reprezentativi ai Transilvaniei au abordat cu multă îndrăzneală tematica istorică. În această suită se

înscriu Lucian Blaga, Ion Agîrbiceanu, Liviu Rebreanu, Aron Cotruș. În dramaturgia sa, Lucian Blaga își plasează subiectele într-un timp mitic românesc, într-o mirifică istorie a esențelor noastre, chiar atunci cînd vorbește de un personaj concret, de un erou romantic ce l-a tentat într-un proiect de roman și pe Eminescu, de Avram Iancu. Dar o abordare ideatică a unității noastre naționale filozoful Lucian Blaga o face în *Spațiul mioritic*; în poezia sa ideea de unitate națională se conjugă cu cea de vechime românească în Transilvania. Tema aceasta devine aparent o tautologie, pentru că aproape toată opera lui Blaga, în esența ei, este o adeziune la lumea satului românesc arhaic, la permanența culturii românești, permanență ce se păstrează nealterată în cadrul istoric al satului. Poetul a exprimat implicit această idee în mai toate volumele sale de filozofie a culturii, referindu-se la *geneze*, dar a și declarat-o implicit în discursul său de recepție la Academie, *Elogiul satului românesc*.

Elogiul acestui vechi sat românesc este direct autobiografic, pentru că poetul și-a petrecut copilăria, adolescența la sat; satul său natal se numește, arhaic, Lancrăm, evident citat într-un poem: „Sat al meu ce porți în nume/sunetele lacrimei/.../ Împărații s-au prăbușit,/ războaiele mari ne-au pustiit,/ numai în Lancrăm sub răzor/ rămas-a firav un izvor". Izvorul din Lancrăm reprezintă simbolic permanența, eternitatea fiind „ca un fir pe care Parcele îl torc". Satul este deci obîrșia *izvorul* vieții. În satul natal, în Cîmpul Frumoasei, e cimitirul spiritual al lumii familiale. În pietrele vechi de pe morminte, în inscripțiile lor, poetul se întîlnește cu strămoșii și cu istoria, cu acel sentiment al vechimii egal cu certitudinea existențială. Întoarcerea în strămoși, ca simbol și ca imagine, este legată de această lume în care genezele sînt conservate urmînd o lege a firii. Poetul (ne-au relevat-o și eseurile sale filozofice) caută să descopere viața arhaică, nealterată, mai exact, civilizația și cultura arhaică a satului românesc „istoric", în care s-a menținut în stare „feciorelnică", pură, sufletul poporului. Acest sat plin de mistere (cercetat și de Mircea Eliade), această cultură românească atît de specifică, o caută, o sondează în toate poemele, chiar în cele cu tematică citadină. Blaga a elogiat nu numai natura satului românesc arhaic, ci i-a comentat creația, considerîndu-i, de exemplu, pe olari niște demiurgi, niște vraci, cunoscători ai unei arte milenare. Satul românesc (în speță cel transilvan) este conceput nu numai ca element al unei vechimi, al unei unități genetice naționale, ci și ca un fel de „centru al lumii", „creatorul și păstrătorul culturii populare, purtătorul matricei noastre stilistice".

Iată deci o abordare indirectă, foarte modernă, a unității naționale, la un poet de primă mînă în literatura noastră contemporană.

O temă literară de predilecție a transilvănenilor e Horia, Liviu Rebreanu dedicîndu-i acestui mare erou un roman; figura lui Horia a făcut mai ales obiectul unor opere poetice, printre care o capodoperă (în afara romanului *Crăișorul*, de Liviu Rebreanu), poemul *Horia* (1935) al lui Aron Cotruș. În poemul *Horia* iese în relief, după cum spunea Lovinescu, revolta socială văzută prin prisma luptei de clasă, la care, adăugăm noi, se asociază viziunea unitară a unei patrii arhaice. Impresia poetică, desigur, ilustrată de o bună retorică, cu accente incendiare, cu o frazare, cu o tehnică de manifest, într-un ritm bine contrapunctat, toate acestea fac din poemul *Horia* o capodoperă: „De jos te-ai ridicat drept, pietros,

viforos/ pentru moți/, pentru cei sărmani și goi/ pentru toți/ [...] și-ai despicat în două istoria/ țăran de cremene/, cum n-a fost altul să-ți semene/, Horia !"

Horia este gîndit ca un simbol al tuturor revoltelor poporului român și ca o speranță a unor vremi răzbunătoare ce vor veni aducînd dreptatea; este definit ca un „uriaș domn", peste somnul afișat al celor nemulțumiți. Eroul nu are o proiecție monumental-decorativă, ci una dinamică, energetică; în el s-au adunat suferințele seculare ale glotașilor" cu obrajii supți, cu ochii crunți", Horia e un vizionar ce-a vrut, la 1784, să spintece pe munți și pe văi „largi, netede, slobode căi", cu alte cuvinte, să aducă o orînduială mai bună și mai dreaptă. Simbolic, momentul de atunci al răzvrătirii este invocat și chiar transferat în vremea poetului. Dinamismul acestui colos al istoriei noastre e ilustrat printr-o imagine dinadins săracă în rafinamente stilistice, dar tocmai astfel extraordinară ca efect; muntele „vrerilor" românești „cele mai crunte" ducea sub „țundra săracă", neînfricată, o „inimă romăno-dacă". E imaginea unui împărat simbolic al spațiilor dace libere.

Proiectat statuar și neșovin alături, în răzmerița lui, de un alt mare revoltat al vremii, Doja, Horia se ridică împotriva grofilor și nemeșilor, afirmînd dreptatea celor de jos, dreptatea poporului său asuprit și pe plan social și pe plan național. Portretul eroului are contondență aproape materială, iar compoziția poemului pare un oratoriu recitativ, dur, fără inflexiuni melodice, făcut în mod flagrant pentru a fi rostit acompaniat de furtuni, nu cîntat melopeic.

În plus, poemul este un document ce atestă simbolic existența istorică romano-dacă a Transilvaniei; *Horia*, ca și *Oltul* lui Goga, ca și *Ion* a lui Liviu Rebreanu fiind pentru Transilvania monumentele literare moderne cele mai autentice.

O ipostază mitică a lui Horia ne-a dat-o Eminescu în postume, într-un plan în care eroul se identifică — simbolic vorbind — cu un Jupiter al munților Carpați: „Să privească — Ardealul lumei i-e rușine/ C-a robit copiii pe sub mîini străine./ Ci-ntr-un nor de abur, într-un văl de ceață/ Își ascunde tristă, galbena ei față,/ Horia pe-un munte falnic sta călare./ O coroană sură munților se pare".

Eminescu trăia istoria ca o vrajă romantică, la el izolarea în istorie devine rațiune existențială. Deși poemul e scris într-un stil bolintineanizant, eroul are aerul unui titan, unui zeu tutelar, viziune specific eminesciană.

Dacă pe Gheorghe Șincai sau pe Budai Deleanu îl interesau, la vremea lor, nu atît aspectul beletristic al operei cît ideile prin care să demonstreze și vechimea și unitatea continuă a poporului român, pe scriitorii moderni, printre care Eminescu, îi interesează aspectul beletristic în primul rînd; pe plan ideatic scriitorii moderni nu mai aduc, în primă urgență, argumente, nu mai comentează documente ale continuității, considerînd aceste lucruri bine știute și afirmate în mod convingător de înaintași, pe moderni îi interesează numai forma artistică, adică modalitatea în care conștiința unității naționale a căpătat o expresie estetică. Opera lui Blaga o confirmă în sensul implicat de Eminescu, la Goga predomină o tonalitate protestatară ca și la Cotruș mai tîrziu. La Liviu Rebreanu definirea conceptului de specificitate transilvană se face indirect, prin *Ion*, tip al

țăranului român, prin conștiința lucidă și tragică a lui Apostol Bologa din *Pădurea spînzuraților*.

Poeții, prozatorii, dramaturgii contemporani sînt atrași de tematica istorică, descoperind și redescoperind în trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat idei și argumente, forme de afirmare a unei viziuni asupra istoriei, dar și o incantație neoromantică ce ține de sentimentul cu care receptează istoria. Ei oglindesc istoria în mod simbolic, prin implicare, conștiința unității de origine, de neam, de limbă, viață și teritoriu, de tradiții și obiceiuri. Așa se explică frecvența tematică în literatura contemporană a personajului Mihai Viteazul, simbol al unității naționale. Caracterizarea acestei forme de abordare își găsește un sprijin în cuvintele tovarășului Nicolae Ceaușescu, rostite la Alba Iulia, cu prilejul celei de a 375-a aniversări a unirii realizate de marele voievod : „Ideea unirii țărilor românești, idealurile făuririi unui stat puternic pe meleagurile Daciei, nu au putut fi ucise niciodată, pentru că ele sînt adînc implîntate în însuși sîngele, în conștiința și spiritul întregului nostru popor".

CONSTITUENȚII DISCURSULUI POETIC CA ELEMENTE DE SENS

A. GH. OLTEANU

În abordarea modernă a operei literare se pleacă de la postulatul că toți constituenții ei sînt elemente de sens. La diferite nivele ale discursului poetic — compozițional, semantic, eufonic — constituenții de orice grad pot fi studiați din această perspectivă. Nu vom putea însă niciodată să stabilim o ierarhie a însemnătății figurilor retorice aparținînd diferitelor nivele ale discursului. Rima nu e mai importantă în constituirea și învestirea acestuia cu sarcină semantică decît — să zicem — paralelismul sau metafora. Dar nici mai prejos decît acestea.

Să cercetăm mai de aproape, cu titlu de exemplu, un asemenea element al discursului poetic folcloric, urmărind să relevăm mecanismele încărcării lui cu sens : *ritmul*.

Dacă nu-l înțelegem doar ca alternare succesivă a silabelor accentuate și neaccentuate, ci mai cu seamă ca „repetare ciclică a unor elemente diferite în poziții identice, făcută în scopul de a se asimila entități diferite sau a se dezvălui asemănătorul în divers", sau ca repetare a „similarului cu scopul de a se dezvălui caracterul aparent al similitudinii, de a se stabili diferența în asemănător" [1], ritmul ni se dezvăluie în toată complexitatea lui. Într-un vers ca următorul :

Cîn - tă - cú - cū-n - pár - de - víe - e
(í ă ú ū á e í e)

pertinențele ritmice fonologico-vocalice se realizează în cel puțin patru faze, prin opoziția diferit :/ : asemănător (similar :/ : divers) :

a. — vocale diferite, dar accentuate, trăsătura comună a accentului reprezentînd baza opoziției dintre ele : í ú á í ;

b. — aceleași vocale, accent diferit, adică situația anterioară inversată : ú u ;

c. — vocale diferite, accent diferit : í e ;

d. — vocale diferite, neaccentuate : ā ū ē ē, cazul de omofonie și de accent de la sfîrșitul seriei rezolvîndu-se prin situația de la punctul *c*, adică prin intercalarea între aceleași două vocale neaccentuate a unei vocale diferite și accentuate. Există și inversul acestui fragment de structură ritmică fonologică, aceste două situații fiind, dealtfel, foarte frecvente în

[1] Cf. I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, Editura Univers, București, 1970, p. 89—90.

lirica populară, ele reprezentînd un caz specific de eufonie a versului popular. În versurile :

1 Dumnezeu pare că doarme
2 Cu capul pe-o mănăstire
3 Și de mine n-are știre
(1. ú ē é ā é ă ó ē
2. ú a ú ē ă ă í ē
3. í ē í ē á ē í ē),

cel de-al treilea pare să ilustreze strălucit afirmația făcută.

E neîndoios că vocalele, accentuate sau nu (ca și consoanele dealtfel) primesc încărcătură semantică în cadrul elementelor lexicale în care ele sînt, la rîndul lor, elemente relaționale dătătoare de sens. E vorba însă de o altă sarcină semantică cu care sînt investite vocalele de către relațiile ce se stabilesc, în felul descris mai sus, între ele : sarcina informațională dobîndită prin deosebirea ce se stabilește între vocale. Or, tocmai în această încărcătură semantică dobîndită ca atare subzistă sonoritatea și melodicitatea versului, a textului poetic în general.

Cantitatea de sens, și deci de informație, pe care toate aceste opoziții fonologice o pot cumula, trebuie pusă, pentru literatura populară românească, în termeni deosebiți, pentru că ele, aceste opoziții, sînt estompate de melodia prin care textul este comunicat. Limbajului poetic al liricii orale nu-i este indiferentă contribuția melodiei pe ansamblul modului de existență al cîntecului liric popular. Este foarte greu de afirmat dacă melodia funcționează în cîntec, mai bine zis în actul cîntatului, ca un limbaj aparte, paralel cu limbajul poetic propriu-zis al textului, sau dacă primul nu devine el însuși un element conotativ ca toate celelalte, deci dacă nu funcționează ca un element de retorică. În orice caz, pare evident că eufonia ritmului devine baza de susținere a melodiei pe care se cîntă textul respectiv.

Și mai relevantă devine cercetarea constituenților unui discurs poetic la nivel semantic. Aici vom avea în vedere procesele complicate care conduc, prin schimbări de sens, prin dislocări de sens și prin adaos de sens, la comunicarea lirică. Ne aflăm deci în cîmpul vast al jocului semnificațiilor, în care cercetarea trebuie să se îndrepte spre stratul cel mai delicat al semanticii, *semnificația semnificațiilor*, cum numesc retoricienii de la Liège problema numărul unu a retoricii.

Vom cerceta și aici, tot cu titlu de exemplu, mecanismul de funcționare a două metabole înrudite, *metonimia* și *sinecdoca*, țintind să surprindem funcționalitatea lor în lirica orală.

Toate retoricile studiază sub un același capitol aceste două figuri, a doua fiind socotită o varietate a celei dintîi. Motivul fundamental este, firește, același : ambele figuri au la bază operația transferului de nume de la un obiect sau fenomen la alt obiect sau fenomen prin contiguitate de sensuri. Deosebirea între metonimie și sinecdocă constă în faptul că raportul logic dintre obiectele sau fenomenele antrenate într-un transfer metonimic este mai slab, în timp ce același raport în cazul sinecdocei este mai puternic și, în plus, se stabilește în cadrul aceleiași sfere obiectuale [2].

[2] Retoricienii de la Liège citează pentru această distincție dintre metonimie și sinecdocă formularea lui Du Marsais : în ce privește prima figură, „relația existentă între obiecte este de așa natură încît obiectul de la care a fost împrumutată denumirea subzistă independent de

Singurii care fac excepție de la această regulă (de a trata în cadrul unui studiu retoric cele două figuri sub un același capitol) sînt membrii grupului μ, care studiază sinecdoca înaintea metaforei și metonimia după aceasta din urmă și comparație. Motivul acestui mod de studiu se află în noua teorie a metaforei, elaborată de ei, care nu mai este rezultatul unei simple analogii sau a unei duble viziuni asupra realității, ci finalizarea unui complicat proces de intersectare semică ce presupune un raport sinecdocic. În consecință, metafora apare ca rezultat al cuplării a două sinecdoce în scopul realizării unei imagini globale asupra realității avute în vedere. În fapt, aceasta nu înseamnă o ruptură între metonimie și sinecdocă, ci dimpotrivă, o apropiere și chiar o „asimilare" (chiar dacă „parțială") a metonimiei cu metafora [3]. Ceea ce contrazice serios, și pe bună dreptate, distincțiile, pe criterii unilaterale, dintre metonimie și metaforă [4]. Autorii *Retoricii generale* demonstrează dealtfel convingător, invocînd teoria conotației a lui Yoshihiko Ikegami, că metonimia nu este inferioară metaforei din perspectiva plusului de semnificație, deoarece conotația afectează toate nivelele logice și lingvistice ale expresiei.

Mai trebuie reținută, dintre ideile avansate de retoricienii de la Liège, aceea în legătură cu mecanismul reducerii metonimiei ca figură retorică : „El (cititorul) va cerceta în primul rînd dacă figura este o sinecdocă, o metaforă, o antifrază. Numai cînd luarea în considerare a datului semic, nuclear și codificat — deci cert — a eșuat, va recurge la explorări conotative care-i vor permite să identifice metonimia" [5]. Ceea ce înseamnă că receptorul va proceda prin eliminarea succesivă a posibilităților corectării unei abateri.

Nu se poate afirma cu convingere că metonimia și sinecdoca au fost cercetate la nivelul folcloric al literaturii române. În parte lipsa de interes, în parte prejudecata că aceste figuri, de o subtilitate deosebită, n-ar exista în expresia artistică folclorică, au dus la neglijarea studiului lor. Vom cerceta, de aceea, cîteva texte în care, atît metonimia cît și sinecdoca devin, ca elemente de sens, vehicule de comunicare a unor stări afective de o deosebită finețe.

Un motiv larg reprezentat în lirica înstrăinării este acela al lacrimilor în fața cinei, exprimat prin variante numeroase :

---

cel pe care îl sugerează, neformînd cu acesta din urmă un ansamblu..., în timp ce legătura care există între aceste obiecte, în cazul sinecdocei, presupune că obiectele formează un ansamblu cum ar fi totul și partea". (Grupul μ — J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon —, *Retorică generală*, București, Editura Univers, 1974, p. 137.) La rîndul lor, Wellek și Warren notează : „În sinecdocă, relațiile dintre semn și obiectul la care se referă acesta *sînt considerate interne* (s.n.). Ni se oferă o mostră din ceva, o parte care reprezintă întregul, o specie care reprezintă genul, o materie care sugerează forma care i se dă și modul în care este folosită". (*Teoria literaturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 256.)

[3] *Retorică generală*, p. 172.

[4] Ládislàu Gáldi notează această unică distincție, prin lipsa pericolului de confuzie, între cele două figuri : „În nici un caz metonimia nu poate fi confundată cu metafora, deoarece metafora expresivă implică aplicarea unei imagini impresionante, pe cînd metonimia seamănă mult cu un simplu transfer logic, *fără deosebite conotații stilistice*" (s.n.). *Introducere în stilistica literară a limbii române*, Editura Univers, București, 1976, p. 288.

[5] *Retorică generală*, p. 176.

„Iau cuțitul să-mi tai pită,
Lacrimile pîriu pică"[6].
„Iau cuțitul să-mi tai pită,
Văd din ochi *lacrimi* că-mi pică" [7].

În versul al doilea al fiecărui fragment avem de-a face cu un raport metonimic al efectului (lacrimi) în locul cauzei (suferința). Expresia este mai concisă prin folosirea metonimiei, e mai sugestivă și neobositoare. Înfățișarea suferințelor îndurate, al căror efect nedezmințit sînt lacrimile, ar fi cerut un număr prea mare de versuri la care trebuie adăugat „pericolul" căderii în desfășurarea epică a faptelor. Prin metonimie se micșorează distanța între emițător și receptor, informația lirică transmițîndu-se cu minimum de mijloace. Concentrarea expresiei pare să fie prima mare calitate a metonimiei, iar apariția ei în lirică un argument în plus al acestei calități.

Fata îndrăgostită, zice de exemplu, exprimînd, tot așa, cauza prin efect :

„Fă-mă, Doamne, ce mi-i face,
Du-mă unde mie-mi place ;
Fă-mă pasăre măiastră
La bădica pe fereastră :
Să auz al lui suspin,
Lacrămile să-i alin" [8].

Într-un text din colecția lui Vasile Alecsandri [9], intitulat *Cîntecul orbului* citim următoarele două versuri :

„Nu știu ziuă cînd se face,
Că-n mormînt lumina-mi zace !"

în care un raport metonimic se stabilește între lumină și organul receptării ei (ochii, care, de fapt, „zac în mormînt", adică în întunericul pe care-l substituie și în locul căruia, ca organ al receptării luminii, apare în text ca metonimie : *lumina)*. Versul, în întregimea lui, are și o vădită încărcătură metaforică, el trebuind tradus în sensul că, pentru orb, lumina e echivalentă cu întunericul mormîntului.

Un interesant raport metonimic (se pare, un dublu raport metonimic) întîlnim în versurile :

„A trecut bădița dealul,
Îi cunosc mersul și calul ;
A trecut bădița șesul,
Îi cunosc calul și mersul.
Calu-i sur, bădița *sur*,

---

[6] Jarník, I. U.—Bîrseanu, A., *Doine și strigături din Ardeal*, ediție îngrijită de C. Ciuchindel, prefață de Ovidiu Papadima, Editura pentru literatură, București, 1964 (IUJ—AB), p. 87.

[7] *Flori alese din poezia populară*, ediție îngrijită de Ioan Șerb, prefață de Mihai Pop, vol. I, II, b.p.t., Editura pentru literatură, București, 1967 (FAJ, p. 96—97, text 106).

[8] IUJ—AB, 88.

[9] Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor, adunate și întocmite de...*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note, variante de Gheorghe Vrabie, Editura pentru literatură, București, 1965 (VA, 411, IX).

L-aș blestema, nu mă îndur,
Calu-i alb, bădița *alb*,
L-aș blestema și mi-i drag'' [10].

în care relației între om și îmbrăcămintea lui îi succede una între aceasta și culoarea ei, atribuindu-se posesorului o însușire a obiectului posedat. Exprimarea normală ar fi fost : „Bădița-i cu suman sur (sau alb)''. Dealtfel, culegătorii înșiși spun acest lucru într-o notă de subsol : „Versurile 5 și 7 se mai găsesc și în forma următoare : *Bădița-i cu suman alb... Bădița-i cu suman sur...*''

O aceeași relație întîlnim în frumosul text de mai jos, în care mișcările sufletești ale omului — comunicate metaforic prin verbul *a arde*, vădind intensitatea sentimentului — sînt exprimate prin acțiuni puse pe seama veșmintelor lui :

„Mîndra seceră la grîu,
Năframa-i arde la brîu;
Mîndra seceră secară,
Năframa-i arde cu pară,
Ca și inima amară,
După badea cu șinoară
Ce-a plecat de-alaltăseară !'' [11]

Dealtfel, versul al cincilea, care ia forma unei comparații, funcționează ca indice al corectării abaterii în sensul comentariului de mai sus.

Sînt larg răspîndite în lirica orală expresiile metonimice prin care acțiunile omului sînt trecute pe seama unor organe vitale :

„Mergînd, dragă, de la tine,
Plînge inima în mine'' [12].

La fel, sentimentele omenești sînt exprimate metonimic adeseori. În versurile :

„*Dorul* badei unde șede?...
Colo-în grădinița verde ;
Mereu cîntă și sădește,
Părul-n flori și-l împletește.
Dorul mîndrei unde șede?...
Colo-n codrulețul verde,
Unde murgul și-l hrănește
Și la mîndra se gîndește'' [13].

sentimentul (dorul) dă nume ființei dorite (badea, mîndra). În aceeași ipostază metonimică apare dorul și în versurile :

„Săraci ochi nevinovați,
Vale de lacrimi vărsați ;
Dar tot *voi* sînteți de vină,
Că iubiți fată străină ;
Voi sînteți fără dreptate,
Că țineți *un dor* departe !'' [14]

[10] IUJ—AB, 63.
[11] IUJ—AB, 81.
[12] IUJ—AB, 70.
[13] IUJ—AB, 181.
[14] IUJ—AB, 86.

Textul mai conține de fapt două metonimii : a ochilor care iubesc în locul posesorului lor, și a văii în locul rîului. Această a doua metonimie se suprapune expresiv altei figuri retorice : versul *Vale de lacrimi vărsați* reprezintă în același timp o hiperbolă lirică.

Pentru asemenea ipostazări ale dorului, Blaga avea dreptate să constate : „Unii cercetători, cu discernămîntul insuficient familiarizat cu astfel de subtilități, și seduși poate și de unele aparențe, au afirmat că poezia noastră populară « personifică » dorul. Să ni se dea voie să credem că termenul este insignifiant și că nu redă procesul negrăit de fin, ce are loc în sufletul poporului" [15].

Spicuirile de construcții retorice metonimice în lirica orală pot continua. În versurile :

„Că nu curge *ceea vale*,
Să mă pot spăla de jale ;
Că nu curge cel izvor,
Să mă pot spăla de dor !" [16]

conținătorul (valea) este folosit în locul conținutului (apa), versul al treilea funcționînd și aici cu valoare redundantă în sprijinul reducerii figurii retorice din primul vers. Sau :

„Da acu ai grijă mare,
Să dezbrac hainele mele
Să-îmbrac *cazarmele* tale" [17].

Nu lipsește din lirica orală nici substituirea metonimică dintre materia primă și obiectul confecționat :

„Toată boala are leac,
Dar urîtul n-are cap,
Fără *scîndura de brad*
Și-o piatră mare la cap !" [18]

Uneori raportul metonimic dă prilejul dezvoltării unor *viziuni metonimice* de mare subtilitate stilistică :

„Foaie verde foi de fragă,
Pînă ți-am fost, bade, dragă,
Ți-era casa văruită
Cu var peste cărămidă
Și-n poartă aveai oglindă.
Foaie verde de năut,
De cînd, bade, m-ai urît,
Casa ta e grajd de cai,
Prin grădină spini și scai,
Nici în cas' oglindă n-ai" [19].

---

[15] *Despre dor*, în *Spațiul mioritic*, ediția a doua, Oficiul de Librărie București, 1937, p. 171–172.

[16] IUJ–AB, 140.

[17] *Folclor din Oltenia și Muntenia, texte din colecții inedite*, vol. I, Editura pentru literatură, București, 1967 (FOM, I, 26–27, 16).

[18] IUJ–AB, 136.

[19] IUJ–AB, p. 150.

Dezvoltat compoziţional pe structura unui paralelism imperfect antitetic, ca o amplă antiteză, de fapt, între două momente localizate temporal din perspectivă afectivă, cîntecul de mai sus se constituie într-o viziune metonimică : nu gospodăria i se pare fetei urîtă sau frumoasă, în funcţie de natura optimă sau nu a relaţiilor ei cu flăcăul, ci acesta din urmă. Sentimentul însă este comunicat într-un chip învăluit, prin intermediul unui raport metonimic, acela dintre posesor şi obiectul posedat : este evocată casa, gospodăria, în locul gospodarului.

Dovadă a strînsei relaţii dintre metonimie şi sinecdocă în lirica populară, întîlnim frecvente cazuri de împletire a celor două figuri retorice :

„De cîndu-s la maică-ta
Bătută-s de Precista :
De cînd sînt la *blidul tău*
Bătută-s de Dumnezeu" [20].

Textul de mai sus exprimă ideea obiectului conţinut (blidul) în locul obiectului care-l conţine (casa, gospodăria), dar raportul este în aceeaşi măsură sinecdocic, „pars pro toto", exprimînd întregul (casa, gospodăria) prin parte, printr-un element al inventarului gospodăresc (blidul).

O sinecdocă în primul rînd avem în textul următor :

„Pentru *ochi* ca murele,
Ocolesc pădurile ;
Pentru *sprîncene-mbinate*,
Umblu ţara jumătate
Şi Moldova-a treia parte ;
Pentru *ochi* ca sfîntul soare,
Umblu noaptea pe răzoare !" [21]

dar şi metonimie, însuşirile fizice ale mîndrei apărînd în locul frumoasei lor posesoare.

Sinecdoca este evidentă în cazul unor apoziţii sinecdocice. Ea poate fi ilustrată cu acest splendid vers cu care încep multe texte de lirică populară şi unde întîlnim o strînsă împletire între o sinecdocă metaforică şi o apoziţie : „Munte, munte, *brad frumos*..."

Comentariile făcute în marginea textelor au relevat, pe lîngă bogăţia de semnificaţii a celor două figuri retorice, cîteva particularităţi ale acestora în lirica orală românească :

a. — metonimia şi sinecdoca sînt relativ bine reprezentate în textele cîntecelor lirice ;

b. — nu există o diferenţă netă între metonimie şi sinecdocă, cel mai adesea un raport metonimic implicînd şi unul sinecdocic şi invers. Cu toate acestea, metonimia este mai pregnantă, părînd a fi mai bine reprezentată ;

c. — în lirica orală românească cei doi tropi apar adeseori în relaţie cu alte figuri retorice ale nivelului semantic, cu metafora, cu hiperbola etc.

---

[20] IUJ—AB, p. 121.
[21] IUJ—AB, p. 13.

DRACULIADA

AL. PIRU

Documentata monografie despre *Vlad Țepeș* (Ed. A.R.S.R., 1976) de Nicolae Stoicescu acordă un întreg capitol anecdotelor germano-ruse despre Vlad Țepeș *(Faima lui Dracula)*, consemnînd toate opiniile anterioare, mai puțin pe cele ale lui Ștefan Andreescu. Deoarece am introdus aceste anecdote cel dintîi în *Istoria literaturii române* în 1961, este cazul să stăruim acum mai mult asupra lor.

Mai întîi este clar că întîietatea o au anecdotele germane, puse în circulație în manuscris încă din 1462 și multiplicate apoi prin tipar după moartea lui Vlad Țepeș, începînd din 1480. Nu toate variantele acestor libele (termenul mi se pare cel mai potrivit pentru definirea acestor broșuri) se termină în 1462. Cel intitulat *Von Dracula Wayda dem Grossen Thyrannen* din colecția Sturdza a Academiei Române are acest sfîrșit : „Darnach macht der Künig den Dracole Waida wider zu einem herren als vor und man sagt er thet darnach vil gütter sach. Amen". Ceea ce înseamnă : „După ce regele (Matiaș Corvin) l-a pus iar domn pe Dracula Vodă, cum fusese și mai înainte, se spune că ar fi făcut mult bine. Amin". Deci măcar de data aceasta autorul are o atitudine favorabilă față de eroul său. Anecdotele ruse merg mai departe. Ele înfățișează pe scurt modul în care Dracula a murit în 1476 și ce s-a întîmplat cu familia sa, cu soția, cu cei trei fii (autorul dă numai numele celui mai mare, Mihai, făcut înainte de căsătorie) și cu un urmaș la tron al lui Vlad Țepeș, ucis de Ștefan cel Mare, cu a cărui soție s-a însurat Vlad Călugărul. După N. Stoicescu, Vlad Țepeș a fost ucis de turci cu ajutorul boierilor și a lui Laiotă Basarab la sfîrșitul anului 1476. Laiotă, care i-a urmat în scaun, a fost la rîndul său înlocuit de Basarab cel Tînăr — Țepeluș în noiembrie 1477, care a domnit pînă în septembrie 1481, cînd Ștefan cel Mare l-a reașezat pe Vlad Călugărul, fratele lui Vlad Țepeș. Basarab cel Tînăr revine în noiembrie 1481 și rămîne pînă în aprilie 1482, cînd este ucis de boieri din îndemnul lui Ștefan cel Mare și înlocuit cu același Vlad Călugărul care-i va lua și soția. Anecdotele rusești se opresc în anul 1486, februarie, 13, cînd a scris predecesorul copistului din 1490 Efrosim, deci cînd în Țara Românească domnea Vlad Călugărul. Fiul lui Vlad Țepeș, Mihai, Mihnea cel Rău, va veni la tron abia în aprilie 1508, după Radu cel Mare, fiul lui Vlad Călugărul.

Este posibil ca ambele serii de anecdote, germane și ruse, să fi fost redactate la oarecare distanță de timp unele de altele la Buda, la curtea lui Matei Corvin. În ultimele, autorul menționează că a văzut pe Mihai, fiul lui Dracula, „aici la Buda", alt fiu trăind pe lîngă fiul craiului la curte, iar altul pe lîngă un episcop la Oradea, unde a murit „în vremea mea".

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 4, p. 499—502, București, 1978

Indiferent de locul de origine al celor doi autori anonimi (primul în orice caz din Transilvania), sursa lor comună este curtea lui Matei Corvin. Nu numai sașii din Sibiu și Brașov erau interesați de a defăima pe voievodul care le îngrădise privilegiile comerciale, dar și regele care, primind subsidii din partea papei pentru a participa la o cruciadă antiotomană, justifica tergiversarea sa prin lipsa de încredere în loialitatea lui Vlad Țepeș, acuzat finalmente de trădare printr-o scrisoare plăsmuită și încarcerat. Iată de pildă ce relatează legatul papal Nicola de Modrussa în *Historia de bellis Gothorum* că ar fi auzit chiar din gura lui Matei Corvin în 1462 la Buda : „Povestea regele, confirmat fiind de secretarii care asistau la descriere (printre care viitorii autori ai libelelor, *n.n.)* că 40 000 de oameni de ambele sexe și vîrste diferite, care aparțineau facțiunii potrivnice, au fost, cu puțin timp înainte, uciși din porunca lui (Vlad Țepeș) prin cele mai rafinate suplicii. Pe unii i-a ucis frîngîndu-i sub roțile carelor, pe alții despuiați, jupuindu-le pielea pînă la măruntaie, pe alții așezați în țepe și fripți pe cărbuni încinși puși sub ei, pe alții străpungîndu-i prin cap, prin piept, prin ombilic sau ceea ce e nedemn chiar și numai de povestit, prin șezut și prin mijlocul măruntaielor pînă sus în gură ; și, pentru ca nici o formă de cruzime să nu lipsească, împlînta în ambii sîni ai mamelor țepe și înfigea în acestea pe copiii lor ; în sfîrșit, pe alții îi ucidea prin alte chipuri, cît se poate de cumplite, torturîndu-i mai înainte cu felurite cazne, pe care cruzimea atroce a celui mai groaznic tiran a putut să le născocească".

Relațiile despre cruzimile lui Vlad Țepeș ajungeau la curte din partea facțiunii adverse, în fruntea căreia, prin 1458—1459, era Dan, fiul lui Vladislav II, cel ucis de voievod la urcarea sa pe tron în 1456. Iată ce scria acesta în 1459 : „Și pe toți negustătorii din Brașov, din Țara Bîrsei, cîți s-au fost dus cu pace în Țara Românească, pe acei oameni (vodă) pe toți i-a prins și le-a luat avutul ; dar nu s-a putut sătura numai cu avutul acelor oameni, ci i-a prins pe acei oameni și i-a tras în țeapă, pe 41 de inși. Nu i-a fost destul ca acei oameni, ci s-a îndrăcit și mai tare și a adunat 300 de băieți din Brașov și din Țara Bîrsei care se aflau la Tîrgoviște și prin toate tîrgurile din Țara Românească ; pe aceștia deci i-a adunat și pe unii i-a pus în țeapă, iar pe alții pe foc".

Dan e prins în luptă de Vlad Țepeș și decapitat. Sînt trași în țeapă toți părtașii lui căzuți în luptă, împreună cu femeile lor cu copiii legați la sîn. Anecdotele germane spun că înainte de a fi decapitat, Dan și-a săpat singur groapa și și-a ascultat prohodul de înmormîntare.

Toate acestea și altele par astăzi fapte nesăbuite, dar în epocă erau la ordinea zilei și nu numai la noi. După P. M. Kendall *(Louis XI*, Paris, 1974), regele Franței între 1461—1483, jupuia de vii pe trădători, le spinteca burta, îi evira și despica în patru bucăți ; pe falsificatorii de bani îi băga în ulei clocotit, răufăcătorilor le crăpa ochii, le tăia o ureche, nasul sau o mînă și se delecta auzindu-le țipătele. Totuși Balzac în *Contes drolatiques* prezintă nu atît cruzimile cît *Les ioyeulsetez du Roy Loys le unziesme.*

Alte asemănări s-au făcut între Vlad Țepeș și Ivan cel Groaznic și Adam Mickiewicz în al său *Cours de littérature slave professé au collège de France*, II, Paris, 1860 ne dă cîteva probe. Samuell Collins pretinde în *The present state of Russia*, Londra, 1671, că fixarea în cuie a pălăriilor unor soli fusese aplicată de țarul Ivan al IV-lea (1533—1584). Anecdota figurează în povestirile germane ca și în cele slave despre Dracula. Citățm

întîi versiunea germană : „Item, într-o zi au fost trimiși la el soli frînci. Cînd au ajuns la el, s-au înclinat și au scos pălăriile, dar bonetele, care erau dedesubt, le-au păstrat pe cap. Ei au răspuns că nu le este obiceiul și că nici în fața împăratului nu și le scot. Dracula zise : eu vreau să vă întăresc obiceiul acesta ; a pus să li se prindă bonetele în cuie pe cap ca să nu le mai cadă și să rămînă cu obiceiul lor. Așa că l-a confirmat prin aceasta".

Și iată și versiunea slavă :

„Odată au venit la dînsul soli de la împăratul turcesc. Cînd au intrat la dînsul și s-au închinat după obiceiul lor, iar turbanele lor nu le-au scos de pe cap, el i-a întrebat : « De ce faceți așa ? Veniți la un mare stăpînitor și-mi faceți o astfel de rușine ». Ei au răspuns : « Astfel de obicei are stăpînul nostru și țara noastră ! » El le-a spus : « Și eu vreau să întăresc legea voastră, să o țineți zdravăn ». Și a poruncit să le înțepenească turbanele pe cap cu un cui mic de fier. Și le-a dat drumul, spunîndu-le : « Mergeți, spuneți stăpînului vostru : el este învățat să rabde această rușine de la voi, noi nu sîntem învățați ; să nu trimită obiceiul său la alți stăpînitori care nu voiesc să-l aibă, ci să și-l ție la el »".

Este cunoscut că în Evul mediu vagabonzii și cerșetorii erau asimilați cu răufăcătorii și că se luau adesea împotriva lor măsuri punitive mergînd pînă la exterminare, urmărindu-se, între altele, distrugerea leproșilor. O anecdotă germană narează un asemenea fapt pe seama lui Dracula :

„Item, el a ospătat într-o zi pe toți cerșetorii din țara sa, după masă însă i-a încuiat în încăperea în care mîncaseră și i-a ars pe toți. El era de părere că ei mănîncă hrana celorlalți oameni și aceasta n-o merită".

Varianta slavă e mai lungă :

„Odată a trimis poruncă prin toată țara lui ca cine este bătrîn și neputincios sau beteag sau sărac, orb sau șchiop, toți să vie la dînsul. Și s-au adunat o nenumărată mulțime de săraci și de vagabonzi la dînsul, așteptînd de la el milă. El a poruncit să le dea să mănînce și să bea deajuns. Ei deci mîncau și se veseleau. El însuși a venit la dînșii și le-a spus : « Ce mai doriți ? » Ei toți au răspuns : « Știe Dumnezeu să dea și Măria ta, după cum te va învăța Dumnezeu ». El le-a spus : « Vreți să vă fac fără griji pe această lume și să nu fiți nimănui povară ? » Așteptau de la el ceva mare și toți au spus : « Vrem stăpîne ». El a poruncit să se închidă casa și să-i dea foc și toți au ars acolo. Și a spus către boieri : « Să știți de ce am făcut așa : întîi ca să nu fie povară oamenilor și nimeni să nu fie sărac în țara mea, ci toți bogați, al doilea, i-am slobozit, ca să nu aibă grijă nici unul dintre dînșii pe această lume de sărăcie sau de neputință »".

S-a exagerat mult deosebirea între spiritul anecdotelor germane și al celor ruse. Ele sînt mult mai asemănătoare decît se crede, cîteodată aproape identice. De pildă, anecdota cu cei doi călugări primiți de Dracula. Iată întîi versiunea germană :

„Item, au venit doi călugări în țară, pe aceștia i-a invitat la el. Ei au venit. A luat pe unul din călugări și l-a întrebat ce se spune bun despre el. Acest călugăr era foarte speriat și zise : « Se vorbește numai bine despre dumneavoastră, sînteți un domn evlavios. Aceasta o spun și eu despre dumneavoastră ». L-au adus și pe celălalt călugăr și l-a întrebat ca și pe primul : Acest călugăr gîndea că tot trebuie să moară ; vreau să-i spun adevărul : « Voi sînteți cel mai mare tiran care poate fi găsit în lumea aceasta și nu am văzut nici un om care ar vorbi bine despre dumneavoas-

tră. Aceasta ați și dovedit-o ». Atunci zise Dracula : « Tu mi-ai spus adevărul, vreau să-ți las viața, ești liber ». El a trimis după primul călugăr, crezînd că și acesta îi va spune adevărul. El însă vorbi ca și înainte. Dracula zise : « Luați-l și trăgeți-l în țeapă, căci a mințit »".

Versiunea slavă :

„Odată au venit la dînsul din Țara Ungurească doi călugări latini, după milostenie. El a poruncit să-i așeze deosebit și a chemat la dînsul pe unul dintre ei și i-a arătat în jurul curții o mulțime nenumărată de oameni în țepe și pe roate și l-a întrebat : « Oare bine am făcut aceasta și cum îi socoți pe cei ce sînt în țeapă ? » El a spus : « Nu, stăpîne, rău ai făcut, pedepsești fără milă, se cuvine stăpînului să fie milostiv. Dar ce sînt în țepe sînt mucenici ». A chemat și pe al doilea și l-a întrebat la fel. El a răspuns : « Tu, stăpîne, ești pus de Dumnezeu ca pe făcătorii de rele să-i pedepsești, iar pe făcătorii de bine să-i miluiești. Iar aceștia au făcut rău, după fapta lor au fost răsplătiți ». El a chemat pe cel dintîi și i-a spus : « De ce din mînăstirea și din chilia ta umbli pe la marii stăpînitori, neștiind nimic ? Iar acum, tu însuți ai spus că aceștia sînt mucenici. Eu vreau să te fac și pe tine mucenic, ca și tu să fii cu ei mucenic ». El a poruncit să-l puie îndată în țeapă. Iar celuilalt a poruncit să-i dea 50 de ducați de aur, spunînd : « Tu ești un om înțelept ». Și a poruncit să-l ducă cu trăsura cu cinste pînă în Țara Ungurească !"

Vlad Țepeș nu era religios, dar avea legea lui.

CONTRIBUȚIA ITALIANĂ LA SUCCESUL INTERNAȚIONAL AL *CÎNTECULUI GINTEI LATINE**

LUMINIȚA BEIU-PALADI

Încununarea lui Vasile Alecsandri ca poet al latinității la Jocurile florale de la Montpellier din 1878 nu a reprezentat, contrar unor opinii destul de des reluate, un succes de moment, favorizat de niște împrejurări speciale, politice sau culturale, ci a constituit apogeul unei activități îndelungate, poetice și diplomatice, care urmărea acea federalizare spirituală a popoarelor latine, idee de evidentă sursă mazziniană și cu largi ecouri în generația noastră pașoptistă. În același timp, succesul poeziei române la Montpellier însemna și o recunoaștere din partea latinității a curajului și spiritului de sacrificiu arătate de poporul nostru în cucerirea Independenței de stat.

Mult apropiată ca destin istoric de români, într-o epocă în care relațiile culturale reciproce erau deosebit de active, Italia a avut o contribuție însemnată la consacrarea europeană a poeziei premiate de felibri. Alecsandri era deja cunoscut publicului italian ca poet patriot prin traducerile lui Giovenale Vegezzi Ruscalla, în timp ce critica italiană îl prețuia mai ales ca folclorist [1]. Datorită activității neobosite a numeroși filoromâni (Vegezzi Ruscalla, Marc Antonio Canini, Angelo de Gubernatis), numele lui Alcsandri este legat din ce în ce mai des în conștiința poporului italian de ideea înrudirii dintre cele două popoare, întărită și de comunitatea idealurilor politico-sociale. Astfel, G. Vegezzi Ruscalla, afirmînd în 1860 că: „Non è d'uopo ricordar che i Rumeni si sanno di progenie latina e considerano l'Italia come la loro madre patria" („Il Mondo Illustrato", 1860, p. 158), publica drept dovadă o poezie de Vasile Alecsandri, *Presimțire*, închinată măreției popoarelor latine, în original și în traducere italiană [2]. Interesul pentru istoria, literatura și lupta națiunii române de cucerire a independenței cuprinde un cerc din ce în ce mai larg de italieni. Într-o scrisoare adresată unui anume D. din Craiova, un alt filoromân susținea ideea înființării unui ziar latin literar, care să popularizeze literaturile neolatine în Italia, în primul rînd literatura română, menționînd că a intervenit în acest scop pe lîngă prietenul său De Sanctis, deputat în

* Comunicare ținută la sesiunea dedicată evocării împlinirii a 100 de ani de la acordarea lui Vasile Alecsandri a titlului de laureat al Concursului de la Montpellier, ce a avut loc la Muzeul Arhivelor, la 1 iulie 1878.

[1] O amplă recenzie a cunoscutului romanist și poet Arturo Graf la *Culegerea de poezii populare*, București, 1866, apărut sub titlul *Della poesia popolare rumena*, în „Nuova Antologia", XXX (1875), p. 5—39.

[2] Articolul și poezia sînt reproduse în traducere de J. C. Drăgescu în *Scrisori din Italia*, „Familia", IV (1868), nr. 41, p. 488—489.

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 4, p. 503—508, București, 1978.

parlamentul italian și „unul din primii critici ai Europei" [3]. Cu numai o lună înaintea serbărilor latine de la Montpellier, ilustrul romanist Napoleone Caix făcea o entuziastă demonstrație a latinității poporului român, în lumina căreia recentele izbînzi de la Griviția și Plevna își găseau un ecou mai profund în inimile italienilor : „La tenacia e vigoria mostrata in tanti secoli di lotta e di oppressione, la loro forza di espansione meravigliosa tra tanti nemici e rivali, il valore di cui diedero sì belle prove anche nell'ultima guerra provano la fibra romana di questo popolo, che a noi tocca sorreggere colle nostre simpatie come l'intrepida avanguardia del romanismo in Oriente" [4].

Ideea unei uniuni literare neolatine anima și mișcarea felibrilor provensali, din a căror inițiativă se constituise la Montpellier o „Societate a limbilor romane". În acest spirit, Societatea organizează în 1878 un concurs literar pentru cea mai bună odă închinată stirpei latine. Aflînd știrea din ziarele românești ale vremii, Alecsandri se hotărăște să participe și el la concurs cu poezia *Cîntecul gintei latine*. Din cele peste 70 de poezii primite, juriul format din : Mistral, Tourtoulon, Quintana, Obedenaru, Ascoli, acordă premiul și cupa de argint pentru imnul poetului român. Ecourile victoriei de la Montpellier s-au făcut imediat auzite în străinătate. Textul cîntecului premiat este reprodus în gazeta „Risorgimento" din Torino, în „La Raza latina" din Madrid, în „La Llumanera" din New York, în „Repertorio Colombiano" din Bogota [5]. Cu aceeași promptitudine și cu un entuziasm ce atingea proporțiile unui triumf național, presa românească din toate ținuturile consemnează evenimentul. Ziarele „Presa" și „Războiul" publică în numerele din 17 mai 1878 *Cîntecul gintei latine*, iar „Convorbiri literare", „Familia", „Globul", „Ștafeta", „Timpul", „Reforma" descriu pe larg serbările de la Montpellier.

Conform regulamentului concursului, oda premiată urma să fie tradusă în toate limbile romanice și pusă pe muzică pentru a fi popularizată în întreaga lume. *Cîntecul gintei latine* este tradus imediat în franceză, provensală, italiană, latină, catalană, retoromană, în dialectul din Languedoc, precum și într-o serie de limbi nelatine : polonă, maghiară, ebraică, elină [6]. Vom adăuga la această enumerare, deja cunoscută, o traducere în limba „universală" volapük, apărută în revista „Hoțul" (1888, nr. 52, p. 410—411). Prima traducere versificată în limba italiană aparține napoletanului Domenico Muti, care a publicat-o în „Gazzetta di Napoli". De aici este reprodusă în mai multe ziare românești, dintre care amintim : „Steaua Dunării" (1878, nr. 129 din 11 iunie), „Telegraful român" (1878, nr. 68 din 15 iunie, p. 271), „Războiul" (1878, nr. 330 din 19 iunie), „Amicul familiei" (1878, nr. 1 din 1/13 august, p. 1). Fără merite literare deosebite față de traducerea lui Muti, versiunea lui M. A. Canini, publicată în

---

[3] Scrisoarea este publicată sub titlul *Unitatea română. Epistola unui italian către un român*, în „Federațiunea", IV (1873), nr. 46, p. 1.

[4] N. Caix, *I rumeni e le stirpi latine*, în „Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti", XIII, Seconda serie, vol. XVIII, fasc. VII, 1 apr. 1878, p. 521.

[5] Alph. Roque-Ferrier, *La Roumanie dans la littérature du Midi de la France*, Paris, Maisonneuve, 1881, p. 13.

[6] V. Alecsandri, *Scrisori, I*, publicație îngrijită de Il. Chendi și E. Carcalechi, București, 1904, p. XIV.

același an împreună cu oda originală *La Romania*, are avantajul de a fi fost realizată direct după textul românesc [7].

Textul lui Alecsandri a fost pus pe note de italienii Filippo Marchetti (de care ne vom ocupa mai departe) și Pietro Mezzetti. Acesta din urmă, venit la Iași ca violonist la opera italiană, ajuns apoi profesor de canto la Conservator și membru al „Academiei filarmonice" din Bologna [8], editează la Milano Stabilimento Musicale F. Lucca, în 1878, partitura pentru pian intitulată *Cantico della gente latina. Marcia trionfale*. Pe prima pagină se afla tipărită scrisoarea de mulțumire primită de la Alecsandri, în limba franceză, publicată deja în ziarul ieșean „Ștafeta" (1878, nr. 123, p. 4). De succes în epocă s-au bucurat și compozițiile pe cuvintele odei premiate aparținînd lui Ciprian Porumbescu [9] și lui Eduard Caudella [10].

Dincolo de aceste versiuni literare sau muzicale ale *Cîntecului gintei latine*, mai mult sau mai puțin reușite, doi italieni au contribuit în chip hotărîtor la consacrarea internațională a poeziei premiate : compozitorul Filippo Marchetti și poetul Gaetano Carlo Mezzacapo. Pe amîndoi i-a cîștigat pentru cauza *Gintei latine* dr. Mihail Gheorghiade Obedenaru, care, ca un adevărat regizor, a pregătit cu pricepere și spirit de abnegație atît succesul din 1878 cît și triumful de la Jocurile florale din 1882. Numit de guvernul român prim secretar al agenției diplomatice de la Roma, dr. Obedenaru cucerește prin aleasa sa prezență, prin cultura deosebit de vastă, stima și prietenia a numeroși oameni de stat și de cultură francezi și italieni : Mistral, Ascoli, Marchetti. Animat de un înalt patriotism, mare iubitor al poeziei lui Alecsandri (a poeziei romantice în genere, căci a tradus cu pasiune oda lui Manzoni *Il Cinque maggio* în 1885), Obedenaru pregătește pentru juriul de la Montpellier o broșură, tipărită la Roma, Tipografia di Propaganda, cuprinzînd textul original al cîntecului lui Alecsandri și propriile traduceri literale în franceză și italiană, însoțite de note explicative [11]. Dr. Obedenaru se oprește asupra metrului folosit de poetul român și face accesibil textul cîntecului, indicînd originea latină sau echivalentele în italiană, franceză, provensală a numeroase cuvinte. Unele, greu de tradus direct, sînt explicate pe larg, cum ar fi cazul cuvîntului „dor". În sfîrșit, reia textul român pentru a da indicații de pronunțare și prozodie pentru francezi.

---

[7] M. A. Canini, *La Rumania, inno e traduzione del canto La Ginta Latina di B. Alecsandri*, *Rumania, imnu și traducerea cîntului Ginta latina allu lui B. Alecsandri*, București, 1878, 16 p.

[8] Eduard Caudella, *Progresul muzicei și al teatrului la noi*, în „Arta română", Iași III (1910), nr. 2, p. 34—35.

[9] Cf. I. Grămadă, *România jună*, Arad, 1912, p. 73. Știma vocală și cuvintele le-am aflat reproduse în vol. *Gaudeaumus*, publicat de societatea academică „Junimea" din Cernăuți cu ocazia Jubileului Semicentenar 1878—1928, Cernăuți, 1928, p. 7.

[10] Notele însoțite de textul român și o traducere franceză au fost publicate în *Album macedo-român*, București, Socec, 1880, supliment muzical, p. 8—11.

[11] B. Alecsandri. *Cîntul gintei latine prezentat societății limbilor romane de la Montpellier pentru concursul din mai 1878. Text românesc însoțit de traducerea franceză și italiană. „Apa trece, pietrele rămîn". — Le chant de la race latine présenté à la société des langues romanes de Montpellier pour le concours de Mai 1878. Texte roumain suivi de la traduction française et italienne, avec la manière de prononcer à l'usage des français. „L'eau passe, les cailloux restent". — Il canto della stirpe latina presentato alla società delle lingue romanze di Montpellier per il concorso di Maggio 1878. Testo rumano colla traduzione italiana e francese. „L'acqua passa, le pietre rimangono"*, Roma, 1878, 8 p.

Dar diplomatul român nu s-a mulțumit să înlesnească prin traduceri și note explicative difuzarea poeziei lui Alecsandri la Montpellier, ci s-a preocupat și de transpunerea ei pe note. Plin de ambiție, ar fi dorit, cum mărturisește singur într-o scrisoare către Alecsandri, să se adreseze chiar lui Verdi [12]; se răzgîndește apoi și-și fixează alegerea asupra lui Filippo Marchetti, compozitor foarte popular în epocă, dar care n-a rămas în istoria muzicii decît ca autor al operei *Ruy-Blas*. Această operă a fost reprezentată și la București de Teatrul italian, la 13 oct. 1878, după cum anunța ziarul „Timpul" (1878, nr. 226). Același număr din „Timpul" informa pe cititori că muzica lui Marchetti și textul românesc au fost editate pe o foaie volantă. La Cabinetul de Muzică al Bibliotecii Academiei R. S. România se află două foi volante cu muzica lui Marchetti. Una cuprinde în colecția „Les charmes du salon", editată de Const. Gebauer, partitura pentru pian și cele patru strofe ale odei; cealaltă este editată la Leipzig de Eduard Wachmann, directorul Conservatorului din București, și cuprinde știma vocală însoțită de text. Tot în aceeași colecție se află și un manuscris (MR 1332) intitulat, ca și cele două broșuri, *Cîntul gintei latine*, *Poesia de V. Alecsandri*. *Musica del Maestro Marchetti*, care conține partitura muzicală pentru cor și orchestră și textul lui Alecsandri. Se pare că acesta este manuscrisul original. Pe prima filă, Gheorghe Chițu, pe atunci ministru al Instrucțiunii Publice, scria următoarea rezoluție: „Se va invita D. Wachmann, Directorul Conservatorului, a pune în studiu *Cîntul Gintei Latine*, făcînd partițiunea și pentru orchestra care va acompania Chorul. Se va da în studiu și la alte choruri spre a se putea executa la solemnități". Pe ultima filă, dr. Obedenaru dă cîteva indicații de interpretare, o parte reproduse și pe foaia volantă editată de Wachmann, cu o grafie și într-o limbă evident italienizantă: „Cîntul aquesta, dupe spusa compositorului (Maestro Marchetti, autorul operei Ruy-Blas) — este scris pentru a fi cîntat de un mare număr de voci, toate *unisson*. Chiar dacă ar fi executat de un cor bine organizat, cum e corul Conservatorului, cată să fie cîntat în *unisson*, iar să nu se facă musică differită pentru fie-quare voce. E necessar însă să fie corul accompagnat de orchestră ori de o bandă de musică militară. Sunt patru strophe, după cum se poate vedea în broșura annexată". Melodia lui Marchetti intonată pentru prima oară la serbările din mai de la Montpellier, iar la noi la banchetul dat la București în cinstea lui Alecsandri la 2 iunie 1878, este ușor de reținut, cu o structură bipartită simplă (de tipul $A(a_1, a_2)$ — punte — $B(b_1, b_2)$ — coda), bucurîndu-se de aceea de un mare succes pînă tîrziu, în secolul nostru. Rămas în corespondență cu V. Alecsandri, dr. Obedenaru îl înștiințează în curînd că a obținut de la Marchetti promisiunea de a compune o operă pe libretul extras din drama scriitorului român, *Despot Vodă*. În anii 1880—1881, Alecsandri revine mereu în scrisori asupra acestui proiect, care din nefericire nu s-a realizat: „Mircești, 16/28 aug. 1880, Iubitul meu coleg, Aș fi prea fericit dacă celebrul maestro Marchetti ar compune o operă, alegînd

[12] Scrisoarea din 6 iunie, 1878, Roma, publicată în vol. *Scrisori către Vasile Alecsandri*, ediție îngrijită, prefață, note, traduceri de Marta Anineanu, București, Ed. Minerva, 1978, p. 355.

de subiect pe Despot. Geniul său muzical ar populariza astfel în Italia un episod interesant din istoria noastră, și frații noștri de la Roma, Napoli, Milano, Florența etc., ar învăța a ne cunoaște într-un mod mai armonios" [13].

Pentru a da o nouă strălucire internațională *Cîntecului gintei latine*, dr. Obedenaru apelează la mai mulți versificatori italieni, în dorința de a obține o traducere potrivită muzicii lui Marchetti și realizată artistic [14]. Nemulțumit de toate aceste încercări, el apelează în cele din urmă la poetul Gaetano Carlo Mezzacapo ; acesta, cu ajutorul românului, dă o versiune italiană cu reale merite literare, apreciate și de Juriul Concursului din mai 1883 organizat de Societatea limbilor romane la Montpellier, unde obține un premiu. La Cabinetul de muzică al BAR se află copia autografă a muzicii lui Marchetti aparținînd doctorului Obedenaru, însoțită de o scrisoare lămuritoare în limba franceză și de știma vocală cu versiunea lui Mezzacapo (MR 1333—1334). Scrisoarea lui Obedenaru, din care lipsește începutul, conține indicații de tipărire a partiturii muzicale și a textelor în limba română, franceză, provensală și italiană. În afara textului românesc, singura versiune copiată atît sub partitură cît și sub știma vocală este cea italiană a lui Mezzacapo. Scrisoarea poate fi datată aproximativ iulie 1879— februarie 1880, perioadă în care diplomatul român era prim-secretar al legației din Constantinopol [15]. Deși vom cita din scrisoare numai indicațiile cu privire la editarea textelor, cele privind editarea partiturii muzicale fiind de strictă specialitate, grija, minuțiozitatea și priceperea cu care Obedenaru a urmărit noua editare a *Cîntecului* lui Alecsandri pe muzica lui Marchetti ies în evidență din plin :

„2° Après que le premier couplet, en roumain, sera imprimé avec l'accompagnement, imprimer à la suite le premier couplet en français avec la mélodie sans accompagnement ; puis le premier couplet en provençal, puis le premier couplet en italien. J'ai écrit moi-même les paroles italiennes du premier couplet avec la musique.

Pour le texte roumain, j'ai collé des paroles toutes imprimées. Pour les paroles provençales et françaises, je pense que c'est Monsieur Lambert qui autra la gracieuseté de se charger de tout revoir.

3° Que l'on imprime à la suite de la musique le texte (ou litographier) en ces quatre langues, puisque au dessous de la musique on n'aura reproduit que le premier couplet de chaque langue. Après l'impression, je prie Monsieur Roque-Ferrier de m'envoyer l'épreuve à Constantinople pour que je corrige les paroles roumaines et italiennes et pour que j'envoie les épreuves au maëstro Marchetti et qu'il puisse corriger la musique".

Pentru concursul din 1883, este editată numai versiunea italiană a lui Mezzacapo, precedată de un amplu studiu critic asupra *Cîntecului gintei latine* [16]. După ce amintește originea latină a românilor și prietenia

---

[13] Gh. Adamescu, *Șapte scrisori ale lui V. Alecsandri către d-rul M. Obedenaru*, în „Convorbiri literare", LVI (1924), p. 343.

[14] Scrisoarea din 6 iunie 1878, Roma, către V. Alecsandri, în vol. *Scrisori către Vasile Alecsandri*, ed. cit., p. 356.

[15] G. I. Ionescu-Gion, *Doctorul Obedenaru*, în „Revista nouă", II (1889), nr. 6, 15 iunie.

[16] *Il canto della stirpe latina di B. Alecsandri. Tradotto in versi italiani da Gaetano Carlo Mezzacapo. Versione coronata dalla società delle lingue romanze di Montpellier nel concorso del Maggio 1883*, Roma, Tipografia Fratelli Pallotta, 1883, 34 p.

secular㠠ce-i leagă de italieni, Mezzacapo analizează pe larg conținutul imnului, elogiază muzica lui Marchetti și amintește faima europeană a poeziei premiate. Versiunea sa pornește de la cea literară a dr. Obedenaru din 1878 și păstrează metrul și cadența lui Alecsandri, de aceea poate fi cîntată, ca și textul original, pe muzica lui Marchetti. În această prezentare, Mezzacapo, partizan convins al poeziei patriotice, cultivată cu predilecție de romanticii italieni și români, observa cu un admirabil spirit de previziune : „Il canto dell'Alecsandri è destinato a lunga e rigogliosa vita, perché la poesia, che è in esso, è vera, il pensiero, che lo vivifica è grande, la forma eminementemente squisita" [17].

Într-adevăr, interesul european pentru imnul lui Alecsandri nu s-a stins nici în secolul nostru. Astfel, Pier Emilio Bosi își ilustrează conferința ținută la 3 februarie 1900 la cercul filologic din Neapole despre relațiile italo-române cu propria versiune a *Cîntecului gintei latine* [18]. La 20 ianuarie 1901, Bosi ține o conferință *Italia și Romania* la Ateneul Român, recitînd în încheiere aceeași traducere [19]. Versiunea lui va fi reprodusă și în străinătate în nr. din octombrie-noiembrie 1902 din „Revue Franco-italienne e du monde latin" [20] și în „Nuova Rassegna di letterature moderne" (1906, nr. 5—6, p. 410).

Toate datele prezentate aruncă o lumină nouă asupra difuzării internaționale de care s-a bucurat imnul lui Alecsandri premiat la Montpellier. La această celebritate europeană, care avea să-și prelungească reverberațiile pînă în zilele noastre, participarea italiană, prin compozitorii și poeții ei, a fost determinantă, subliniind încă o dată tonalitatea solidară și amploarea ecoului pe care momentele de vîrf din istoria și cultura noastră le-au trezit în conștiința și sufletul poporului italian

[17] *Ibidem*, p. 13.

[18] Traducerea lui P.E. Bosi este reprodusă la noi în „Revista poporului", IX (1900), nr. 2, p. 27 : Cronica universală.

[19] Pier Emilio Bosi, *Italia și Romînia*, traducere de Clelia Bruzzesi, în „Literatură și artă română", V (1900—1901), p. 281—292.

[20] Cf. „Literatură și artă română", VI (1902), p. 590 : Cărți și reviste străine, rubrică ișclălită de D. Riveanu.

CONTRIBUȚII NOI CU PRIVIRE LA GENEZA *LUCEAFĂRULUI* LUI EMINESCU

ZEVIN RUSU

În legătură cu izvorul de inspirație și cu concepția care au dus la crearea genialului său poem, *Luceafărul*, Eminescu notează pe una din filele versiunii antepenultime ale acestuia : „În descrierea unui voiaj în Țările române, germanul K(unisch) povestește legenda luceafărului. Aceasta e povestea, iar înțelesul alegoric ce i-am dat-o este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte, și nume(le) lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici, pe pămînt, nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pămînt și i-am dat acest înțeles alegoric" [1].

„Legenda luceafărului", de care se vorbește în notă, este identificată cu un basm românesc, pe care călătorul german Richard Kunisch l-a cules din Muntenia, tipărindu-l sub titlul, *Das Mädchen im goldenen Garten*, dimpreună cu un alt basm românesc, *Die Jungfrau ohne Körper* [2].

Anterior *Luceafărului*, Eminescu, la Berlin, elaborează : *Fata în grădina de aur*, *Miron și frumoasa fără corp*, precum și *Călin nebunul*, primele două fiind alcătuite după cele două basme culese de Kunisch. *Fata în grădina de aur*, apare, fragmentar, în cîteva manuscrise berlineze, între anii 1873—1874, iar integral, la Iași, în 1875 [3]. Cîțiva ani mai tîrziu, între 1881—1882, Eminescu lucrează intens la *Luceafărul* și textul definitiv e trimis la Viena, la 28 octombrie 1882, unde apare, în aprilie 1883, în *Almanahul „României June"*. În *„Convorbiri literare"*, din august 1883, *Luceafărul* este reprodus în forma sa din *Almanah* [4].

Perpessicius, fidel notei lui Eminescu, arată că la orginea *Luceafărului* stă basmul cules de Kunisch și că acest basm, versificat de Eminescu în *Fata în grădina de aur*, este „tipar primordial de rezonanță populară" dar în care se văd „și însemnele artistului original", iar „elementele subiective, autobiografice, ce aveau să precipite marele poem, nu sînt determinante" [5].

---

[1] Mss. 2275 B, 56 — cf. M. Eminescu, *Poezii tipărite în timpul vieții*, I, ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1939, p. 364.

[2] Richard Kunisch, *Bukarest und Stambul. Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei*, Berlin, 1861, apud Perpessicius, *op. cit.*, vol. II, 1943, p. 454 și vol. III, 1965, p. 497.

[3] Perpessicius, *op. cit.*, vol. II, p. 497.

[4] Perpessicius, *op. cit.*, vol. I, p. 358.

[5] *Ibidem*, p. 357.

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 4, p. 509—523, București, 1978.

G. Călinescu sesizează că în raportarea *Luceafărului* la *Fata în grădina de aur*, „deși morala e aceeași, simbolurile sunt deosebite și nu trebuie a suprapune, ca de obicei, combinîndu-se în chip artificial două variante îndestul de îndepărtate și din care una a fost părăsită de poet" [6].

Într-adevăr, dacă în *Fata în grădina de aur* este vorba de un zmeu, care, din dragoste pentru fată, se preface în astru, în *Luceafărul* este vorba de un astru personificat și nemuritor prin natura sa, care, din dragoste pentru o muritoare, voiește să renunțe la firea sa și să se prefacă în muritor. Or, această deosebire inițială, la care se adaugă și altele ce reies din compararea celor două poeme, deschide calea căutării surselor de inspirație, precum și a identificării și interpretării *Luceafărului*, depășind basmul cules de Kunisch.

G. Călinescu, sintetizînd interpretările *Luceafărului*, de pînă la el, conchide că unii văd în acesta pe Arhanghelul Mihail; alții, pe Neptun, demon acvatic cu vrăji venerice; alții, pe Satan-Lucifer dar și pe Orfeu; alții, încercînd să-l interpreteze prin platonism și gnosticism, creștinism și bogomilism, fac din *Luceafărul* haosul matern din care a emanat lumea prin Demiurg, dar și Logosul revelator al lui Dumnezeu; iar după o altă interpretare, *Luceafărul* ar fi România geologică, pămîntul românesc, iar Cătălina, națiunea română. În sfîrșit, alții îi caută interpretarea în analiza lingvistică a numelui său, Hyperion [7].

După ce constată că cei care au analizat *Luceafărul* „au răscolit toate filozofiile spre a găsi cheia pierdută" [8], Călinescu amintește concepțiile theogonice și cosmogonice cunoscute de Eminescu: concepția lui Platon, a lui Plotin, concepția kabbalei, metafizica lui Zoroastru, și este de părere că, „Fiecare e slobod să interpreteze cum dorește pe Hyperion" și că acesta „nu simbolizează nici o concepție proprie cosmogonică, ci e un simplu mit".

După Călinescu, zămislirea *Luceafărului* duce la theogonia lui Hesiod, theogonie în care substanța telurică iscată din haos, însoțindu-se cu cerul, concepe Oceanul, pe Hyperion, pe Phoebus și alte divinități. *Luceafărul* ar fi „element al unui cosmos emanatist distribuit pe o scară de existențe, în care el ocupă o sferă înaltă, fiind din « forma cea dintîi », un fel de sephirot (după kabbală), sau eon hipercosmic (după gnostici), un element uranic înzestrat cu nemurirea de Atotputernicul" [9]. Arată apoi că fiind temă obișnuită romantismului, *Luceafărul* este „mintea contemplativă apollinică, cu o scurtă criză dionisiacă, aspirînd fericirea edenică a topirii cu natura...", iar Cătălina „simbolizează obscuritatea instinctului înfrățit cu natura" [10].

Dacă interpretarea sugerată de Călinescu pare la fel de discutabilă ca și celelalte, în schimb, este necesar de reținut o pătrunzătoare observație a sa, în care s-ar putea ascunde „cheia pierdută" a identificării și interpretării *Luceafărului*. Astfel, el arată că, din cultura filozofică și clasică a lui Eminescu, în alcătuirea *Luceafărului*, „reminiscențe felurite s-au

---

[6] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*. I. *Filozofia teoretică. Filozofia practică*. București, Editura Cultura Națională, p. 60.

[7] *Ibidem*, p. 58—59.

[8] *Ibidem*, p. 65.

[9] *Ibidem*, p. 69—70.

[10] *Ibidem*, p. 72—73.

putut stratifica peste un mit de o simplitate cosmică pentru care n-avea nevoie de documentare, reminiscenţe ale subconştientului ce nu vor fi descurcate niciodată, nefiind dealtfel nicicînd vreun folos din asta". Consideră că imaginile poetului nu au o funcţie de gîndire, nu sînt noţiuni, ci metafore, şi orice sistematizare a lor e menită să ducă la bizarerii" [11].

Dacă, în orice interpretare, „bizareriile" sînt cu totul neavenite, apoi, fără îndoială, încercările de identificare a „reminiscenţelor" de care-i vorba nu pot fi socotite fără folos.

I

Spre sfîrşitul secolului trecut, cînd Eminescu îşi făcea studiile la Viena şi la Berlin, în cultura apuseană, îndeosebi în Germania, Anglia şi Franţa, se remarcă o asiduă cercetare a cărţilor apocrife ale *Vechiului Testament: Cartea lui Enoh*, *Cartea Jubileelor*, *Cărţile Sybilline*, *Apocalipsa lui Baruh*, *Testamentul celor 12 Patriarhi*, *Psalmii lui Salomon* etc. Timpul în care au fost compuse aceste apocrife se întinde pe patru secole, din sec. II î.e.n., pînă în sec. II e.n. Autorii, în majoritate iudei, le-au scris pentru a glorifica iudaismul şi pentru a contracara seducţia elenismului. Ele apar şi ca o continuare a literaturii pro-iudaice din Antichitate, literatură din care se desprind autori ca Aristobul [12] şi Filon iudeul [13] — reprezentanţii iudaismului alexandrin, precum şi Hecateu de Abdera, Demetrius, de pe vremea lui Ptolemeu IV, istoricul Artapan. Se răspundea, astfel, literaturii anti-iudaice începută, se pare, pe la 270 sau 250 î.e.n. de istoricul egiptean Mantethon [14].

De aceea, apocrifele ce ne interesează apar ca expresie a gîndirii iudaice sau iudaizante din vremea respectivă şi cuprind credinţe privitoare la : Mesia şi împărăţia sa, la sfîrşitul timpurilor, la cosmologie, angeologie, demonologie etc. Ne-au parvenit în versiuni redactate în etiopiană, siriană, arabă, slavă, armeană, greacă, latină.

Pentru ceea ce dorim să evidenţiem şi să atragem atenţia, ca fiind în legătură cu *Luceafărul* lui Eminescu, vom reţine, dintre scrierile apocrife, *Cartea lui Enoh*. Totodată, ne vom referi şi la textele paralele cuprinse în alte apocrife şi scrieri din vechime.

Mai întîi, în cadrul preocupărilor deosebite de care s-au bucurat, în cultura apuseană a sec. XIX, cărţile apocrife ce ne interesează, îi vom aminti pe cîţiva dintre cercetătorii *Cărţii lui Enoh:* Laurence, *The Book of Enoch*, Oxford, 1821 (e prima traducere); A. G. Hoffmann, *Das Buch Henoch....*, Jena, 1833—1838; Murray, *Enoch restitutus*, Londra, 1836; Dillmann, *Das Buch Henoch*, Leipzig, 1853; Sieffert, *De apocrypha libri Enochi...*, 1867; Philippi, *Das Buch Henoch*, 1868, precum şi alţi autori din acea vreme, din Germania, unii de mare autoritate, pe care i-a preocupat această apocrifă în studiile lor; Gfrörer, Wieseler, Böttcher, Krieger,

---

[11] *Ibidem*, p. 59.

[12] Aug. Ferd. Dähne, *Geschichtliche Darstellung der Jüdisch-alexandrinischen Religions Philosophie*, Halle, Waisenhaus, 1834, I, p. 78.

[13] Joh. Jos. Ign. Döllinger, *Paganisme et Judaisme*. Trad. par J. de P., II, Bruxelles, H. Goemaere, 1858, p. 252.

[14] Lagrange, M.J.P., *Le Judaisme avant Jésus-Christ*, ed. II, Paris, Gabalda, 1931, p. 498—500.

Lücke, J. Chr. Hoffmann, Ewald, Weisse, Köstlin, Hilgenfeld, Volkmar, Lange, Wittichen, Hausrath, Lipsius etc. În literatura germană de specialitate s-a scris foarte mult despre această apocrifă ca, dealtfel, și despre celelalte și, fără îndoială, cînd Eminescu studia la Viena și apoi la Berlin (poate, chiar de pe cînd era la Cernăuți), această literatură îi stătea la dispoziție. Mai cu seamă la Berlin nu se poate ca cineva, studiind filozofia, de care scrierile acestea erau legate prin felul larg cum era concepută pe atunci, să nu le fi cunoscut cît de cît. Concepțiile, problemele, ideile ce se iscau din această literatură pluteau în atmosfera culturală a locului și a vremii și, avînd în vedere excepționala sete și muncă de informare pe care geniul lui Eminescu le presupunea prin însăși factura sa, precum și aplecarea lui spre mister și neobișnuit, nu i-au putut fi cu totul indiferente.

II

Pentru tema noastră, interesul *Cărții lui Enoh* stă în faptul că în cuprinsul ei se găsesc pasaje care, încercînd să interpreteze un interesant text biblic, se dovedesc identice cu felul cum Eminescu își concepe *Luceafărul*.

Este vorba de textul din *Geneza*, VI, 1—5; „Cînd au început oamenii să se înmulțească pe fața pămîntului, și li s-au născut fiice, fiii lui Dumnezeu au văzut că fiicele oamenilor erau frumoase; și din toate și-au luat de soții pe acelea pe care și le-au ales... În vremea aceea erau pe pămînt uriașii; căci după ce au intrat fiii lui Dumnezeu la fiicele oamenilor, ele le-au născut copii; aceștia erau puternicii din vechime, oamenii cei cu faimă".

În unele manuscrise ale *Septuagintei* — traducerea grecească a *Vechiului Testament*, „fiii lui Dumnezeu" din textul original ebraic sînt înlocuiți cu „îngerii lui Dumnezeu — ἄγγελοι τοῦ Θεοῦ"[15], arătînd că „fiii lui Dumnezeu" erau, de fapt, „îngeri".

Or, ceea ce-i de reținut în mod deosebit, *Cartea lui Enoh*, a cărei vechime urcă pînă în sec. II î.e.n., îi prezintă pe acești „îngeri" sub formă de „aștri" și, totodată, dezvoltă o întreagă dramă fantastică privind căderea acestora datorită dragostei lor vinovate pentru frumusețea fiicelor oamenilor, cădere cu consecințe dintre cele mai dezastruoase atît pentru ei, cît și pentru oameni.

Iată cum *Cartea lui Enoh* redă căderea acestor aștri-îngeri[16]: cap. VI; „Or, cînd fiii oamenilor s-au înmulțit, li s-au născut în acele zile fiice mîndre și frumoase; și îngerii le văzură și le doriră și-și ziseră între ei:

---

[15] Chiar „fiii lui Israel" sînt înlocuiți în unele versiuni cu „îngerii lui Dumnezeu", ca în *Deuteronom*, XXXII, 8, unde textul ebraic יַצֵּב גְּבֻלֹת עַמִּים לְמִסְפַּר בְּנֵי יִשְׂרָאֵל, Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη (κατὰ τοὺς Ἑβδομήκοντα). Ediție sinodală, Atena, 1939, traduce; κατὰ ἀριθμὸν ἀγγέλων Θεοῦ'.' *Bibliile* noastre sinodale din 1936 și1968 traduc; „după numărul îngerilor lui Dumnezeu", iar *Biblia* din 1975 omite textul. *Biblia britanică*, Londra, 1965; „după numărul copiilor lui Israel". *La Bible de Jérusalem*, Paris, Desclée de Brouwer, 1975; „suivant le nombre des fils de Dieu". Iar Die Heilige Schrift — *Zürcher Bibel*, Berlin, Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft, 1960; „Nach der Zahl der Engel", precizînd la nota 1; „Nach andrer Textüberlieferung; „mit Rücksicht auf die Zahl der Söhne Israels".

[16] Ne folosim, în principal, de traducerea și comentariile lui Fr. Martin și ale colaboratorilor, din *Le Livre d'Hénoch*, Paris, 1906.

Să mergem şi să ne căutăm femei printre fiicele oamenilor şi ne vor naşte copii". Cap. VII : „Aceştia... luară femei ; fiecare alegînd una, şi începură a merge la ele şi a avea legături cu ele..." În cap. VIII se arată cum îngerii aceştia le iniţiază pe femei şi pe oameni în păcat şi în nedreptate (şi cap. IX, 6—8 ; XVI, 3). Ei sînt pedepsiţi, ţinuţi în abisul de foc (X, 6, 13). În cap. XIX, 1, se spune : „Apoi Uriel mi-a zis : Aici sînt ţinuţi îngerii care s-au unit cu femeile... Cît despre femeile care i-au sedus pe îngeri, ele vor deveni Sirene".

În ce priveşte asocierea clară, „astru-înger", îi vom vedea pe aceşti îngeri căzînd sub formă de stele : Cap. LXXXVI : „... am văzut cerul de sus, şi iată : o stea căzu din cer, şi ea creştea... Şi am mai avut o vedenie, priveam cerul şi iată : am văzut numeroase stele coborînd şi aruncîndu-se din înaltul cerului pe lîngă acea primă stea..." Urmează unirea acestora cu fiicele oamenilor.

În cap. LXXXVIII se arată, în vedenia lui Enoh, cum aceste stele-îngeri sînt pedepsite, din poruncă divină, de unul dintre arhangheli : 1. „Şi l-am văzut pe unul din cei patru care erau ieşiţi de la început, apucînd pe prima stea care era căzută din cer, şi legîndu-i mîinile şi picioarele, şi aruncînd-o într-un abis, şi acest abis era îngust şi adînc, prăpăstios şi întunecat..." 3. „Şi iată că unul din cei patru... adună şi prinse pe toate marile stele... şi le legă de mîini şi de picioare, şi le aruncă într-un abis al pămîntului". Anterior, în cap. XII, e vorba de răpirea lui Enoh la cer şi de misiunea sa privind pe aştrii-îngeri căzuţi : 4. „Enoh, scrib al dreptăţii, mergi ; fă să ştie veghetorii cerului, care au părăsit cerul prea înalt, locul sfînt, veşnic, şi s-au întinat cu femeile... şi s-au corupt cu o mare corupţie pe pămînt. 5. Nu va fi pentru ei nici pace, nici iertarea păcatului".

În cap. XIII, aştrii-îngeri căzuţi îi cer lui Enoh să intervină pentru ei ; 3. „Apoi înaintînd, le-am vorbit tuturor... şi toţi tremurau şi spaima îi cuprinsese. Şi mi-au cerut să scriu pentru ei o formulă de rugăciune pentru ca iertarea să le fie acordată, şi a face să urce formula rugăciunii lor înaintea Domnului cerului. 5. Căci de-acum înainte, ei nu-i mai pot vorbi (lui Dumnezeu), nici să-şi ridice ochii spre cer, de ruşinea crimei pentru care au fost condamnaţi. 6. Atunci am scris formula rugăciunii lor şi o rugăminte pentru sufletele lor, şi pentru fiecare din faptele lor, şi pentru ceea ce ei cereau (adică) să le fie acordată iertarea şi liniştea. 8. Or, iată că am avut un vis... şi am văzut vedenii de pedeapsă (şi a venit un glas care mi-a poruncit) să vorbesc fiilor cerului şi să le răspund. 9. Şi cînd m-am trezit, m-am dus la ei ; cu toţii împreună şedeau plîngînd, cu faţa acoperită, în Ublesyael, care se găseşte între Liban şi Seneser".

În cap. XIV, Enoh le răspunde : 4. „Eu am scris rugăciunea voastră ; dar în vedenie mi-a fost arătat că rugăciunea voastră nu va fi îndeplinită cît va fi lumea... şi că judecata voastră e împlinită. 5. De-acum înainte nu vă veţi mai urca la cer în veci ; s-a poruncit să fiţi înlănţuiţi pe pămînt cît va fi lumea. 6. Dar mai înainte veţi vedea moartea fiilor voştri dragi ;... ei vor cădea... prin sabie. 7. Şi ruga voastră nu va fi îndeplinită nici pentru ei, nici pentru voi..." Cap. XVI, 1 ; „Din vremea zilelor crimei, a distrugerii şi a morţii uriaşilor, — (zile) în care duhurile au

ieșit din sufletele trupurilor lor... ei vor distruge astfel pînă în ziua împlinirii marei judecăți, cînd marele timp va lua sfîrșit... 2. Și acum, veghetorilor care te-au trimis să te rogi pentru ei, care altă dată locuiau în cer, 3. (spune-le): Voi ați fost întotdeauna în cer; dar toate misterele nu v-au fost încă descoperite; voi n-ați cunoscut decît un mister neînsemnat; în slăbiciunea inimii voastre l-ați comunicat femeilor și, prin acest mister, femeile și oamenii au înmulțit răul pe pămînt. 4. Spune-le deci, lor: Nu va fi pentru voi pace."

Să reținem și învinuirile ce li se aduc acestor îngeri-aștri căzuți. Cap. XV: „Pentru ce ați părăsit cerul prea înalt și sfînt, care este etern... ați luat femei... 3. Voi deci, sfinți, duhuri, trăind o viață eternă, v-ați întinat... 5... spune-le veghetorilor cerului, care au părăsit cerul prea înalt, locul sfînt, etern... 6—7. Cît despre voi, ați fost de la început spirituali, vii cu o viață eternă... Pentru aceasta eu nu v-am dat femei, căci locașul celor spirituali ai cerului este în cer".

Mai considerăm necesar de menționat că din unirea acestor aștri-îngeri cu fiicele oamenilor au rezultat giganții, care devorau totul și se devorau și între ei (VII, 1—2), umplînd pămîntul de nedreptate (IX, 9). Ei au fost distruși (X), dar duhurile ieșite din carnea lor au rămas pe pămînt, ca „duhuri rele", demoni, pînă la judecata finală (XV, 8—12; XVI) și mulți oameni le adoră sub imaginea idolilor (XCIX). Aceste „duhuri rele" îi amintesc pe demonii asirieni, utukku și lilu și alți demoni din mitologiile antice, fantome, zmei etc. Ele își au locașul pe pămînt: „Duhurile cerului au locașul lor în cer, și duhurile pămîntului, care au fost zămislite pe pămînt, își au locașul pe pămînt" (XV, 10).

Am insistat și asupra consecințelor căderii aștrilor-îngeri de dragul frumuseții fiicelor oamenilor, pentru a ilustra, în lumina acestei apocrife, care ar fi fost consecințele, pentru Hyperion-Luceafărul lui Eminescu, dacă și-ar fi consumat dragostea pentru o muritoare, pentru Cătălina.

III

Legenda aceasta a îngerilor căzuți de dragul femeilor, îngeri pe care *Cartea lui Enoh*, după cum am văzut, îi prezintă sub formă de aștri, se găsește, cu oarecare diferențe neesențiale, și în alte apocrife ale *Vechiului Testament:* în *Cartea Jubileelor* (compusă pe la 135 î.e.n.), în *Apocalipsa lui Baruh* (după 70 e.n.), în *Testamentul celor 12 patriarhi*, la *Ruben* și *Nephatali* (sec. I e.n.).

Așa cum arată Fr. Martin și colaboratorii [17], de la care împrumutăm aceste date, reminiscențe din legendă au pătruns și în unele apocrife ale *Noului Testament*, precum și în vechea literatură creștină [18]. Unii scriitori din sec. II—III s-au referit la ea sau au preluat-o în întregime [19].

---

[17] Fr. Martin și colaboratorii, *op. cit.*, p. CXXIII—CXXXI.

[18] În *Actele Sf. Toma*: „.... τοὺς ἀγγέλους ἄνωθεν κάτω ῥίψας καὶ ἐν ταῖς ἐπιθυμίαις τῶν γυναικῶν αὐτοὺς καταδίσας ἵνα γηγενεῖς παίδες ἐξ αὐτῶν — cf. *Enoh*, VI, VII. În *Omiliile clementine, Omilia VIII*, 12—18 e bazată pe această legendă. Iar *Recognitiones Clementis*, IV, 26 explică originea idolatriei prin rolul îngerilor căzuți; cf. *Enoh*, XIX, 1.

[19] Sf. Justin Martirul († între 163—167), *Apol.*, II, 5; „Dar îngerii violînd acest ordin au căutat legătura cu femeile și au zămislit fii, pe care noi îi numim demoni. (Migne, *P.G.*, t. VI, col. 452) Athenagoras (finele sec. II), *Legatio pro christianis*, 24. *De Angelis et Gigantibus*:"

Este interesant de menționat că prin sec. III, Commodian, în *Instructiones adversus Gentium Deos*, III, chiar o rezumă în versuri, în anumite privințe, ca un îndepărtat precursor al lui Eminescu: „Cum Deus omnipotens exornaret mundi naturam,/ Visitari voluit terram ab Angelis istam/ ... *Tanta fuit forma feminarum quae flecteret illos*,/ Ut coinquinati non possent caelo redire./ Rebelles ex illo contra Deum verba misere./... De semine quorum gigantes nati feruntur..."[20]

În sec. IV—V, unii scriitori i-au acordat credit acestei legende [21], dar cei mai mulți au respins-o ca nefondată [22].

Serenus, raportat de Casian (360—435), o califică drept „opinio vulgi", credință populară.

După sec. V, interesul pentru ea scade și, dintre puținii pe care i-a mai preocupat, îi citățm pe Georgius Syncellus († pe la 800), pe Kedrenus (sec. XI), apoi, pe Pico della Mirandola și pe Reuchlin.

Spre sfîrșitul sec. XVIII și în sec. XIX, interesul pentru această legendă crește din nou, odată cu studierea *Cărții lui Enoh* și a altor apocrife și, așa cum am mai arătat, în cultura apuseană, mai ales în Germania, pe vremea cînd Eminescu își făcea studiile acolo, exista o bogată literatură de specialitate, din care putea fi cunoscută de oricine.

IV

Să vedem dacă legenda aceasta îi era cunoscută lui Eminescu.

Asocierea „astru-înger" nu numai că nu-i era străină marelui nostru poet, dar ea poate fi privită chiar ca o dominantă a concepției sale

---

Ἐκ μὲν οὖν τῶν περὶ τὰς παρθένους ἐχόντων, οἱ καλούμενοι ἐγεννήθησαν γίγαντες. 25, Οὗτοι τοίνυν οἱ ἄγγελοι οἱ ἐκπεσόντες τῶν οὐρανῶν, περὶ τὸν ἀέρα ἔχοντες καὶ τὴν γῆν . . . καὶ τῶν γιγάντων ψυχαὶ, ὁἱ περὶ τὸν κόσμον εἰσὶ πλανώμενοι δαίμονες." (Migne, *P. G.*,t. VI. col. 498) — cf. *Enoh*, VI; VII; XIII; XIV, 5; XV, 8). Bardesan (154—222), *Cartea Legilor*... ; „Noi înțelegem că dacă îngerii n-ar fi avut de asemeni liberul arbitru, ei n-ar fi avut legături cu fiicele oamenilor și n-ar fi căzut de la locul lor". — cf. *Enoh*, VI. Iulian Africanul († către 237), *Chronographia* (text conservat de Georgius Syncellus): Πλήθους ἀνθρώπων γενομένου ἐπὶ τῆς γῆς ἄγγελοι τοῦ οὐρανοῦ θυγατράσιν ἀνθρώπων συνῆλθον... (Migne, P.G., t. X, col. 65.) — cf. *Enoh*, VII, 1 și VIII etc. Tertullian († 250), *Apol.*, XXII; „Quomodo de angelis quibusdam sua sponte corruptis corruptior gens daemonum evaserit..." (Migne, *P.L.*, t. I, col. 405). *De virginibus velandis*, VII; „Si enim propter angelos, scilicet quos legimus a Deo et coelo excidisse ob concupiscentiam feminarum..." (Migne, *P.L.*, t. II, col. 899). Clement Alexandrinul († 217), *Eclogae propheț.*, LIII; „Ἤδη δὲ καὶ Ἐνὼχ φύσιν τοὺς παραδάντας ἀγγέλους διδάξαι τοὺς ἀνθρώπους. „(Migne, *P.G.*, t. IX, col. 724). — cf. *Enoh*, VIII, *Stromata*, V, 1; „Οἱ ἄγγελοι ἐκεῖνοι οἱ τὸν ἄνω κλῆρον εἰληχότες, κατολισθήσαντες εἰς ἡδονάς, ἐξεῖπον τὰ ἀπόῤῥητα ταῖς γυναιξίν, ὅσα τε εἰς γνῶσιν αὐτῶν ἀφῖκτο". (Migne *P.G.*, t. IX, col. 24; cf. *Strom.*, III, 7). cf. Enoh, VIII; XVI, 3... Zosim de Panopolis, (sec. III), citat de Georgius Syncellus: „...ὅτι ἄγγελοι τινες ἐπεθύμησαν τῶν γυναικῶν, καὶ κατελθόντες — cf. *Enoh*, VI, XI. Sf. Ilarie († 268), *Comment. in Psalmum CXXXII*, 6: „... quod angeli concupiscentes filias hominum, cum de coelo descenderent..." (Migne, *P.L.*, t. IX, col. 748).

[20] Migne, *P.L.*, t. V, col. 203—204. — cf. *Enoh*, VI, XVI.

[21] Sf. Metodie († 311), *De resurrectione*, fragm. III; Eusebiu († 340), *Praeparatio evangelica*, V, VI; Sf. Ambrozie (340—397), *De Noe et Arca*, IV; *In Ps. CXVIII expositio*, sermo IV, n-o 8 și sermo VIII, n-o 58; *De virginibus*, I, VIII, etc.; Sulpicius Severus (363—406), *Historia sacra*, I, II.

[22] Philastrius (finele sec. IV), *Liber de haeresibus*, CVIII; *De Gigantibus tempore Noe;* Sf. Ioan Chrisostom (347—407), In *Cap. VI, Gen., homil. XXII*, 2—3; Sf. Ciril al Alexandriei (376—444), *Glaphyrorum in Genesim*, II; *Adversus antropomorphitas*, XVII; *Contra Julianum*, lib. IX; Theodoret (387—458), *Questiones in Genesim*, XLVII; etc.

poetice privind lumea siderală. Desigur, nu poate fi trecută cu vederea credința populară în „steaua" fiecăruia, precum și cea religioasă în „îngerul păzitor", credințe ce stau la baza acestei concepții. Dar poetul nu rămîne numai la aceste credințe; el le potențează și le învestește cu implicații mult mai largi și mai semnificative în opera sa.

Preocuparea insistentă a lui Eminescu pentru lumea siderală, preocupare pe care G. Călinescu i-o numește „sideromanie" [23], arată înclinarea spre mister, firească structurilor artistice în genere. „Sideromania" aceasta este ilustrată de poet, printre altele, și de o încercare de lung poem, *Povestea magului călător în stele*, mai mult o schiță de poem, datat pe la 1872, deci cu un deceniu anterior *Luceafărului*.

Din această schițare de lung poem vom reda cîteva fragmente [24], care pun în afară de orice îndoială că asocierea astru-înger îi era familiară lui Eminescu și că, deci, *Luceafărul* a fost conceput și el ca astru-înger. Pe de altă parte, am ales aceste fragmente și pentru că ele își au echivalentul în legenda din apocrife.

Vom începe cu un fragment care, cu toată forma sa nedesăvîrșită, ni se pare de o splendoare unică, așa cum redă atmosfera în care are loc iubirea îngerilor-aștri pentru „fiicele oamenilor":

„Cînd sună-n viața lumii a mieze-nopții oră/ Atunci prin ceruri îmblă zîmbind amorul orb./ De îngeri suflete-albe văzîndu-l se coloră/ Și ochii lor albaștri privirea lui o sorb./ Plecînd spre pămînt ochii ei timizi se'namoră/ În pămîntești ființe cu fragedul lor corp/ Și prin a lumii vamă cobor bolnavi de-amor/ Cu corpurile de-oameni ce-aștept venirea lor".

În afara indiscutabilei analogii cu legenda din apocrife, să reținem surprinzătoarea asociație cromatică: „De îngeri suflete-albe văzîndu-l se coloră". Aici se redă magistral ideea inocenței firești, prin natură, a îngerilor, inocență ce se „coloră" datorită „amorului orb" pentru pămîntene, amor ce impregnează acestor îngeri teluricul, iar teluricul îi îngreuiază, îi face să coboare „bolnavi de-amor".

Ideea implică și drama geniului, a eroului, care-și limitează condiția sa prin iubirea naturală, erotică, față de femeia ce răspunde în complexul firii ei în această stare cu necesitatea biologică a perpetuării speciei. Se presupune depășirea acestei limite naturale, în vederea realizării neobișnuitului, a extraordinarului, a supra-biologicului, a supra-naturalului, un fel de desăvîrșire a creației obișnuite. Iar în această desăvîrșire, omul își află condiția sa nu numai de stăpîn, ci și de continuator al creației, pe verticala spiritului care eliberează și înalță, și nu pe orizontala trupului, a materiei, care limitează și coboară.

Drama cu Samson și Dalila și, mai ales, cea din *Legenda meșterului Manole* care trebuie să-și zidească iubirea față de Ana — soția sa, iar Ana îi poartă și fructul dragostei, pentru ca mănăstirea să se realizeze pe măsura geniului său, extraordinară, fără egal, sînt exemple care ilustrează în nota majoră, pozitivă, a dramei, ideea de care-i vorba. Este ceea ce se subînțelege și în fondul de idei, ca idee centrală a *Luceafărului*.

---

[23] G. Călinescu, *op. cit.*, I. *Filosofia teoretică*..., ed. cit., p. 42.
[24] Fragmentele le redăm după G. Călinescu, *ibidem*, p. 43—58.

Să redăm un alt fragment, prin care ne apropiem și de asocierea mai precisă astru-înger, asociere doar subînțeleasă în fragmentul de mai sus:

„Dar pîn'ce corpu'n lume un înger îl cuprinde/ De-asupra vămii lumii pe luminosu-i drum/ Imperiul lui cel mare, o stea (în) cer aprinde./ Acolo el domnește, lăsînd a lumii văi./ Dar de viața-i bună domnia'n el depinde/ De-i rea, steaua s'aruncă în noaptea celor răi/ Și lumile eterne pe-a cerului cununi/ Imperii sînt întinse a îngerilor buni".

Și, un alt fragment:

„Abia părăs(esc) unii a domei mari pilaștri/ Abia părăsesc cerul și înfloritu-i cort/ Abia au vreme'n pilde puternicii lor aștri/ Coboară-n lume, află amorul lor că-i mort./ Atunci îl iau în brațe și luminînd albaștri/ În lumea lor bogată cu lacrămi ei îl port." În afara analogiei acestor fragmente cu legenda din apocrife, se precizează, mai clar, asocierea astru-înger. E de remarcat și splendoarea cerului părăsit de îngerii-aștri, splendoare în nota aceleiași atmosfere din *Cartea lui Enoh*, XIV, completat cu LXXI: „că eu nu vă pot spune din cauza... măreției sale" (XIV, 16). Aici, și mulțimi de îngeri (LXXI, 8; XIV, 22), din care au făcut parte îngerii căzuți. Dar, ceea ce-i și mai important e că în versul: „Abia au vreme'n pilde puternicii lor aștri", poetul ne indică și locul inspirației sale din *Cartea lui Enoh* și anume, din a II-a ei parte, ce poartă chiar numele de *Cartea Pildelor* (XXXVII—LXXI) și vine imediat după partea în care se cuprinde căderea aștrilor-îngeri. Altfel, versul nici nu poate fi înțeles.

Asocierea astru-înger transpare și în nota lirică a unui alt fragment:

„Dar în acest cer mare ce'n mii de lumi lucește,/ Tu nu ai nici un înger, tu nu ai nici o stea./ Cînd cartea lumii mare Dumnezeu o citește/ Se'mpiedică la cifra vieți-ți făr'să vrea."

Aici e de reținut și „cartea" asemănătoare cu „cărțile vieții" din *Cartea lui Enoh*, CVIII, 7: „Căci de aceste lucruri sînt (cărți) scrise și gravate în înalt, în cer..." Sau, și mai aproape de expresia eminesciană, XLVII, 3: „În acest timp l-am văzut pe Capul zilelor, în timp ce ședea pe tronul slavei sale, și cărțile celor vii fură deschise înaintea lui" ... Textul nu-i străin de mitologia babiloneană, în care „tăblițele cerului" le au și zeii, nu numai oamenii. Această „carte a vieții" s-a păstrat în folclorul multor popoare și în cel al poporului nostru.

Să redăm și un alt fragment important în care la asocierea aștri-îngeri se adaugă și geniile:

„Cînd Dumnezeu crează de geniuri o ceată/ Să cerce vrea p'orcare de-i rău ori de e bun/ Căci nu vrea să mai vadă cum a văzut odată/ Că cete rele d'îngeri la glas nu se supun./ Că cerul îl răscoală cu mintea turburată/ Pîn'ce trăsniți se prăvăl în caosul străbun".

În afara ideii etice profunde a responsabilității geniilor, idee ce reiese din asocierea aștri-îngeri-genii, aici e de reținut și „răscoala" „cetelor de îngeri", răscoală asemănătoare cu un adevărat complot al aștrilor-îngeri căzuți de dragul femeilor. În *Cartea lui Enoh*, VI, șeful lor le zice: 3. „Mă tem că poate voi nu veți vrea (realmente) să aduceți la îndeplinire aceasta... 4. Dar ei îi răspund: Să facem un jurămînt... de a nu schim-

ba planul. „Acest plan îndeplinit provoacă tulburare în cer și pe pămînt și, în cap. IX, se arată consecințele acestui plan.

Și un alt fragment privind geniile în concepția eminesciană :

„Genii beau vinul uitării, cînd se cobor din ceruri/ Deschise-ți-s nebîndu-l a lumilor misteruri".

În *Cartea lui Enoh*, XVI, 3, se vede că aștrii-îngeri căzuți nu dețineau decît un mister neînsemnat pe care l-au transmis femeilor și că numai dacă ar fi rămas în lumea lor originară ar fi avut accesul și la celelalte mistere. La fel, și din fragmentul eminescian citat, geniile își au accesul la „a lumilor misteruri" numai cu condiția rămînerii în lumea lor superioară ; coborînd, li se refuză acest acces ce-i caracterizează, ca genii.

Cele de mai sus exclud posibilitatea de a reduce analogiile dintre fragmentele citate și legendă doar la simple coincidențe întîmplătoare. Iar aceasta înseamnă că, de fapt, în *Povestea magului călător în stele*, și anume, în fragmentele alimentate de legenda din apocrife se ascunde „cheia pierdută" a genezei *Luceafărului*, a identificării și interpretării lui.

V

După cum s-a putut vedea, la Eminescu, asocierea astru-înger este identică cu cea din *Cartea lui Enoh*.

Ca termen de comparație vom schița cum este înțeleasă asocierea aceasta în textele canonice, biblice. Și, pentru că Eminescu își intitulează poemul *Luceafărul*, vom începe cu acest astru.

Luceafărul este numit, în ebraică, הֵילֵל, helel.

După Maspero [25], grecii antici dădeau luceafărului trei nume : Φωσφόρος purtător de lumină, Ἔσπερος, steaua serii, și Ἑωσφόρος, care aduce aurora.

Și latinii îl numeau : Lucifer, purtător de lumină, Vesper, steaua serii, și Venus, pentru frumusețea sa.

În mitologia egipteană, luceafărul e numit Bonu și e conceput ca astru-pasăre cu dublă înfățișare : luceafărul de seară, Uaiti, ce apare după apusul soarelui, și luceafărul de dimineață, Tiu-nutiri, zeul care salută soarele, pe Ra, la răsăritul său.

Pe lîngă faptul că de la Bonu, astru-pasăre și pînă la astru-înger nu e decît un pas, din denumirile de mai sus se desprinde și o anumită concepție ce stă la baza lor. Iar, din această concepție se poate deduce că în luceafărul de seară se ascunde un sens negativ, iar în cel de dimineață, un sens pozitiv.

În *Biblie*, luceafărul este menționat în ambele sensuri :

Astfel, în sens negativ, se găsește la *Isaia*, XIV, 12 : „Cum ai căzut din cer, Luceafăr — הֵילֵל — ὁ ἑωσφόρος — strălucitor, fiu al zorilor !" — în înțelesul de „fiu al zorilor" înainte de cădere.

Aici, e simbolizată căderea regelui Babilonului, textul fiind aplicat adesea și căderii lui Satan [26]. În sens pozitiv, luceafărul se găsește, spre exemplu, în *Cartea Înțelepciunii lui Iisus fiul lui Sirah*, L, 6 : „Era ca luceafărul pe dimineață..." În *II Petru*, *I*, 19 : „... pînă se va crăpa de ziuă

[25] Maspero, *Hist. ancienne des Peuples de l'Orient classique*. Paris, 1895, t. I, p. 96 — după Vigouroux, art. *Lucifer*, din *Dict. de la Bible*, t. IV, Paris, 1928, col. 407—408.

[26] Vigouroux, *art. cit.*, p. 408.

și va răsări luceafărul de dimineață în inimile voastre". *Apocalips*, II, 28 : „Și-i voi da luceafărul de dimineață..." *Apocalips*, XXII, 16 : „... Eu sînt rădăcina și sămînța lui David, luceafărul strălucitor de dimineață".

În aceste texte, luceafărul doar îi simbolizează pe cei în asociere cu el.

Trecînd la lumea siderală, la stele în genere, și acestea sînt luate în asociere, de textele canonice, tot ca simbol. Cîteva exemple : În *Numeri*, XXIV, 17, se spune : „O stea răsare din Iacob". Iar *Isaia*, LX, 3 explică : „...dar pentru tine răsare Domnul, și slava lui se arată peste tine. Neamuri vor umbla în lumina ta..."

În *Apocalips*, I, 16 : „În mîna dreaptă ținea șapte stele...", iar vers. 20 explică : „cele șapte stele sînt îngerii celor șapte biserici". Cum se deduce și din context, aici avem un triplu simbolism : cele șapte biserici — îngerii lor veghetori — episcopii lor. Se afirmă, de fapt, Biserica pămînteană în continuitatea apostolică a episcopilor supraveghetori ai autenticității ei.

Și la *Daniil*, XII, 3 la *II Petru*, II, 4, la *Iov*, IV, 18, la *Iuda*, 6 etc., stelele doar îi simbolizează pe cei în asociere cu ele.

Ideea aștrilor, luați ca simbol, din textele canonice, se dezvoltă și în imnele cultului ortodox creștin, unde aștrii îi simbolizează pe îngeri, pe sfinți etc. Astfel, în *Acatistul tuturor sfinților*, icos. 3 : „Bucurați-vă, stelelor, care v-ați arătat înaintea Soarelui celui adevărat"; în condacul 5 : „...acum ca niște stele prea luminoase strălucesc pe tăria Bisericii" etc.

În concluzie, după textele canonice, aștrii doar îi simbolizează pe cei în asociere cu ei, simbolul avînd numai funcția metaforică de plasticizare a ideii.

Pe cînd în legenda din apocrife asocierea astru-înger este în sensul personificării aștrilor de către îngeri adică, îngerii fiind „duhuri", personificînd aștrii, îmbracă forma văzută a acestora. Personificarea aștrilor, pe care o întîlnim și în folclor, provine din animism și este frecventă în mitologiile antice, îndeosebi în cea babiloneană unde, spre exemplu, luceafărul este personificat de zeița Ishtar, luna, de Sin, iar soarele, de Shamash.

Cît despre asocierea astru-înger, la Eminescu, aceasta se încadrează perfect în sensul asocierii din legenda apocrifă, nu în sensul celei din textele canonice și orice apropiere a *Luceafărului* lui Eminescu de textele canonice nu legitimează cu nimic identificarea acestuia, spre exemplu, cu arhanghelul Mihail, sau cu Logosul lui Dumnezeu, cum s-a încercat în unele interpretări menționate și de G. Călinescu.

VI

În lumina legendei din apocrife, *Hyperion-Luceafărul* lui Eminescu apare ca un astru-înger de frunte, solitar, nemuritor prin natura sa, cu voință liberă, creat pentru o viață spirituală, luminoasă și eternă. El nu este „element al unui cosmos emanatist" — cum presupune G. Călinescu, ci este element al unui cosmos creaționist; el se încadrează în concepția cosmogonică biblică, concepție ce stă și la baza legendei din apocrife, dar pe care legenda doar o amplifică prin fantezia sa, nu o anulează și nici nu o denaturează în fondul ei, chiar incluzînd sensul extra-biblic al aso-

cierii astru-înger. Iar libertatea voinței, componentă principală în această concepție, este dovedită prin intenția *Luceafărului* și prin experiența aștrilor-îngeri căzuți. Deci, nu e vorba de un „simplu mit" creat de poet. *Luceafărul*, numai în ipostazele poetice ale complexității procesului intenției, proces magistral redat de Eminescu, provine din : „Iar cerul este tatăl meu/ Și mumă-mea e marea" și din : „Și soarele e tatăl meu,/ Iar noaptea-mi este muma".

Intenția, fața palidă a faptei dar și a *Luceafărului*, îi întunecă fondul de lumină, dar nu i-l stinge definitiv, ca fapta.

E de observat că prima dată *Luceafărul* vine „din adînc necunoscut" și-i apare Cătălinei „...cum numa-n vis/Un *înger* se arată" ; poartă „Un vînăt giulgi" și, în această primă etapă a intenției, provine din : „Iar cerul este tatăl meu/ Și mumă-mea e marea". Pe cînd, a doua oară, el îi apare ca „*demon*" „închegat" „din a chaosului văi", cu „negru giulgi" și, în această etapă avansată a intenției sale vinovate, cînd e gata să se nască „din păcat", el provine din : „Și soarele e tatăl meu,/ Iar noaptea-mi este muma". Astfel, el își descopere originea identificînd-o cu originile etapelor intenției sale, adică el se identifică în totul cu dorința vinovată și străină de natura sa inițială, pe punctul de a fi înlocuită cu o alta.

În această situație, dacă ne referim la sensurile negativ și pozitiv ale luceafărului, așa cum am văzut că acestea par a se desprinde din concepția antică, accentuată de textele canonice amintite, *Luceafărul* lui Eminescu ar fi luceafărul de seară — Uaiti — Ἔσπερος — Vesper, cum e și prezentat în poem. El îi apare Cătălinei „În orișicare sară", pentru că seara e timpul nașterii dorinței spre noaptea intenției vinovate și a realizării ei, ca faptă. Deci, la vreme de seară, îndrăgostit de o muritoare, *Luceafărul* dorește să renunțe la natura sa nemuritoare și să coboare definitiv pe pămînt. Dar el nu rămîne în această situație negativă, nu-și consumă dorința. Ascultînd de sfatul Creatorului și convingîndu-se de ușurința și inconstanța femeii (elemente ale „nopții" și prilej pentru nuanțele subiective ale poemului), s-ar părea că, pînă la urmă, rămîne în starea sa inițială, pozitivă la mod absolut, ca luceafăr de dimineață — Tiu-Nutiri — Ἑωσφόρος — Venus.

Avînd însă experiența intenției, el, care, după această experiență, se simte în lumea lui „nemuritor și rece", rămîne, mai curînd, luceafărul în genere, ca purtător de lumină — Bonu — Φωσφόρος — lucifer, cum se și intitulează poemul. De aceea, el este un astru-înger de frunte — Hyperion, singuratic, intermediar între aștrii-îngeri buni și între cei căzuți.

Eminescu își ia *Luceafărul*, conceput astfel, ca simbol al geniului, iar simbolul ca atare, asocierea astru-înger, e construit ca în legenda din apocrife, dintre cei doi termeni ai asocierii, astrul fiind personificat de înger.

Cu privire la opinia lui Eminescu despre ușurința și inconstanța femeii, a omenescului obișnuit în genere, incapabil a se ridica la înțelegerea Luceafărului, a geniului, menționăm, ca o anticipată replică la adresa Cătălinei, un interesant opuscul, *Schemachzai și Azazel*, care provine din aceeași familie a apocrifelor. Într-o atmosferă de „misticism babilonean în cadru iudaic" [27], se povestește, în acest opuscul, cum primul dintre

[27] Henri Serouya, *La Kabbale*, Paris, B. Garsset, 1947, p. 126.

îngeri, Schemachzai, este sedus de frumusețea pămîntenei Ischtahar. Or, Ischtahar, copleșită de virtutea ce se degajă din înger, se dovedește capabilă a și-o însuși, astfel cucerind puritatea angelică. Ca recompensă, cu ajutorul tetragramei divine (a numelui inefabil al lui Dumnezeu — יהוה), se ridică la cer și-și află loc printre Pleiade. Povestea pare o replică la adresa Evei, capabilă a-i corupe pe oameni și chiar pe îngeri (după unii gnostici) și, bineînțeles, poate fi considerată și ca o străveche replică la adresa Cătălinei din *Luceafărul* lui Eminescu.

VII

După cum s-a mai spus, în *Fata în grădina de aur* este vorba de un zmeu care, din dragoste pentru o muritoare, se preface în luceafăr. Or, în lumina legendei din apocrife, acest zmeu se identifică în totul cu „demonii", sufletele condamnate ale generațiilor rezultate din amestecul îngerilor-aștri cu femeile. Aici se poate include și *Demonul* lui Lermontov, precum și ceea ce au scris și alții în acest gen, în acordurile wagneriene ale epocii : Byron, Goethe etc. După legenda din apocrife, acești demoni, cu părinții lor, sînt condamnați pentru totdeauna și lipsiți de orice posibilitate de întoarcere, ca locuitori luminoși ai cerului. Prin tații lor căzuți și prin mamele lor pămîntene, ei sînt „duhuri ale pămîntului, care au fost zămislite pe pămînt și își au locașul pe pămînt", deci aparțin cu totul pămîntescului, teluricului. În această situație, zmeul din *Fata în grădina de aur*, transformat în luceafăr, contrazice legenda din apocrife.

Eminescu, părăsind această variantă, restabilește, în *Luceafărul*, versiunea din legendă. Dar în opera sa se folosește și de tema „demonului", numai că, exceptînd *Fata în grădina de aur*, îl concepe pe acesta tot după legenda din apocrife și, conceput astfel, demonul nu poate ajunge la situația luceafărului sau a îngerului ; el e contrarul acestora, e duhul malefic independent sau ascuns în bărbat sau în femeie, notat în melancolia unei parțiale și vagi origini ancestrale pozitive, pierdute pentru totdeauna.

VIII

Fără îndoială, Eminescu, mai cu seamă la Viena sau la Berlin, a cunoscut cărțile apocrife și legenda cuprinsă în unele din ele, fie direct, din vasta literatură de specialitate a vremii, fie indirect, din alte surse secundare. Bineînțeles, dovada cea mai sigură ar fi dacă s-ar găsi, în manuscrisele sale sau în bibliotecile în care a studiat, urme precise în acest sens. Deocamdată, în manuscrisele pe care Eminescu le-a avut și se află în Biblioteca Academiei R.S.R., putem constata că personajul biblic, Enoh, îi era cunoscut, spre exemplu, din manuscrisul *Cuvînt pentru viitoarea giudecată și pentru sfîrșitul lumii*, datat din 1815 [28], în care, la fila 1, verso, citim : „Și mai înainte va trimite Dumnezeu pe Enoh (scris cu majuscule roșii, cirilice — ENOX), pre Ilii și pre Ioan bogoslov... Căci acești trii Sfinți sînt vii luați cu trupurile lor la cer, Enoh mai înaintea

[28] Mss. rom., 3010.

potopului..." Iar în manuscrisul *Pravoslavnica învățătură*, datat din 1764 [29], la fila 54, verso, fiind menționat și Enoh: „... și noi avem pildă curată pre Enoh..."

Evident, din aceste manuscrise nu se poate deduce că Eminescu a cunoscut și *Cartea lui Enoh*, dar ele sînt o cale firească spre legenda din apocrife, pe care Eminescu a cunoscut-o, mai sigur, în Apus, unde exista o bogată literatură de specialitate în domeniul respectiv. Să mai reținem că, tot în Apus, paralel cu studiile de specialitate, străvechea legendă i-a oferit romantismului și o temă de predilecție: dramatica iubire dintre ființe cerești și ființe pămîntene. Tema era cunoscută mitologiilor din antichitate, dar legenda apocrifă o dezvoltă cu semnificații mult mai cuprinzătoare. Iar aceste semnificații au profilat puternic și tema demonicului, a satanicului răzvrătit contra ordinei obișnuite a lumii. Prin tema aceasta, raportată la divin și uman ca termeni polari de gestație, arta romantică a reflectat stadiul revoluționar social și politic al epocii moderne, cu aspirațiile ei spre descătușare și libertate. A prefera „domnia" în iad decît „servirea" în cer — *Better reign in Hell than serve in Haven* —, înseamnă nu numai limita la care nici o altă epocă n-a ajuns, ci și o moștenire pentru viitor. Și, mai înseamnă, totodată, că aici, în această moștenire, a prevalat umanismul în schimbarea de sens a „satanicului" biblic, prin „daimon"-ul antichității păgîne, ambii fiind reduși la caracteristicile lor esențiale.

Milton, Moore, Coleridge, Byron, Shelley, Keats, Lamartine, A. de Vigny, Klopstock, Goethe, Hölderlin, Wagner etc. fiecare, în felul său, s-au inspirat din legenda apocrifă, unii au prelucrat-o, apreciindu-i consecințele și continuîndu-i trecerea prin vremuri. Era normal ca romanticul Eminescu să fi cunoscut legenda și pe această cale, indirectă, îndemn pentru cunoașterea ei directă, de la sursa primară ce-i stătea oricui la dispoziție.

Pentru tema noastră este important că, chiar dacă ne-am rezuma doar la cele expuse în prezenta lucrare, se impune concluzia că, mai curînd decît în *Fata în grădina de aur*, tocmai în fragmentele din *Povestea magului călător în stele*, fragmente vădit inspirate de legenda din apocrife, se ascunde geneza *Luceafărului*, identificarea și interpretarea lui.

În afară de morala comună privind soarta geniului, *Fata în grădina de aur* apare mai mult ca un pretext pentru *Luceafărul* și legătura cu acesta e doar formală. În realitate, deosebirea dintre aceste două poeme este tot atît de mare pe cît de mare e deosebirea dintre concepțiile ce au stat la baza alcătuirii lor. Iar legătura lor formală constă în aceea că Eminescu, aflînd basmul cules de Kunisch, l-a versificat, prin 1873, găsind în el „un înțeles alegoric" ce se potrivea cu „soarta geniului pe pămînt" — cum spune în notă. Tema l-a preocupat atît ca aspect obiectiv, exprimînd valoarea ce depășește obișnuitul general uman, cît și ca aspect subiectiv, exprimînd conștiința valorii sale personale.

Nepotrivirea, conflictul dintre obișnuitul uman și ceea ce-l depășește era resimțit de poet în așa măsură că, între 1881 și 1882, lucrînd

[29] Mss. rom., 2792.

intens la *Luceafărul*, își exteriorizează, genial, și o stare de conștiință. Dar el nu mai vede acum în drama geniului autentic drama „demonului", a „zmeului", ci pe cea a „îngerului-astru" cu menirea de a rezista obișnuitului uman și de a-i depăși chemarea, puternica și permanenta chemare, am zice, ca aceea a Sirenelor, din cazul eroului homeric, Ulise. Astfel, valoarea etică a geniului, a *Luceafărului*, primează asupra valorilor intelectuale și estetice, le completează, le desăvîrșește, constituindu-le lumina. Iar aceasta poetul o face părăsind versiunea din *Fata în grădina de aur* și impropriindu-și legenda din apocrife, totodată, corectînd-o printr-un caz, pînă la urmă pozitiv, intermediar între absolutul transcendent și între relativul uman.

Concluzia aceasta pare în contrazicere cu însăși nota explicativă a lui Eminescu, dar în complexitatea geniului său poetic, peste considerentele de formă, se impun, cu mai multă pregnanță, ceea ce a intuit G. Călinescu, și anume, „reminiscențele felurite ce s-au putut stratifica" și care răzbat, în intimitatea creației, ca „reminiscențe ale subconștientului".

În cadrul lucrării noastre, aceste „reminiscențe" se raportează la legenda din apocrife, legendă care ne ajută la o mai completă înțelegere a *Luceafărului*. Implicit, aceasta ne duce și la înțelegerea mai adîncă a aceluia care și-a împletit talentul cu munca titanică de informare și de creație, pentru a deveni geniul, Luceafărul poeziei noastre. Pentru ca dintr-o legendă atît de îndepărtată, ca timp și ca arie de cultură, să creezi o capodoperă atît de românească, sub forma celui mai firesc basm popular, „A fost odată ca-n povești..." și, mai cu seamă, să te ridici cu el pe culmile liricii filozofice universale, ale acelei „Gedankenlyrik" rîvnite de romantici și nu numai de ei, înseamnă să treci temeinic de pe cel mai înalt vîrf al Carpaților noștri, în așa-numitul Olimp al artei universale.

MIHAI VORNICU

Idriot, arvanit, sau poate chiar turc, cel mai vechi ascendent atestat documentar al lui Caragiale este bunicul său, venit în Țara Românească ca bucătar al lui vodă Caragea. Oricum, indiferent cînd și de unde le va fi descălecat neamul aici, Caragialeștii își arată originea levantină prin locvacitate și agorafilie. Mediterana musulmană și ortodoxă a dezvoltat o viață orășenească specifică. Soarele viu, mulțimea umplînd înghesuit ulițele prăfuite, în zumzetul bazarelor multicolore, cu haite de ciini vagabonzi și șnapani inventivi — egal periculoși pentru salubritatea urbanistică și socială —, au impus un tip uman versatil, esențial practic și sociabil, trăind în piața publică mai mult decît în propria lui casă, de unde îl alungă zăpușeala, mușteleș și nevoia de pălăvrăgeală. Viața decurge într-o lumină toridă, care trece aproape brusc, fără tranziție, la întunericul profund. Penumbra lipsește, și taina nu sugerează transcendentul : supusă *policromiei fenomenale*, activitatea spiritului se ridică pe acuitatea senzorială. Modalitatea estetică virtuală este realismul.

Prin sîngele strămoșilor, temperament și propria voință (în măsura în care voința poate cizela și accentua predispoziția nativă), Ion Luca e un realist exemplar. Mitică trăiește într-un mediu absolut material, care-l înglobează firesc și pe care nu-l suspectează de a fi umbră iluzorie, pentru că nu se distanțează de el ; deci nici nu-l observă, după cum natura nu se valorifică decît prin orășeanul care-i acordă semnificația primitivismului regenerator. Singura exercitare a intelectului este pur pozitivă și urmează nevoii normale de a se realiza în plan social : Coriolan Drăgănescu acționează simptomatic, ca și „nedemnul nepot demn de unchiul nedemn", ca și „norocosul" Manolache Guvidi ori Caracudi, cel care, avînd „apucături americane", este așteptat de „un frumos viitor ca ziarist român". Nae Ipingescu, „amicul X" și „voluptuoasa" coană Lucsița nu pot avea complexe de conștiință, iar domnul Georgescu drapat în mantie neagră, pe cap pălărie cu boruri largi, reflectînd singuratic la condiția umană, în timp ce valurile mării în furtună vin din noapte să i se spargă la picioare, este de neconceput. Costică Parigoridi, levantin organic sociabil, refuză solitudinea, „combătînd" într-o joi, 21 mai — hram al preafericiților sfinți împărați Constantin și Elena —, odiosul „repaus duminical". Existența se scurge circular între slujbă, berărie și, eventual, relații de familie. „Moșii" sînt un eveniment, și atmosfera de bîlci provoacă delicii bucureșteanului, tip eminamente sudic. Natura poate apărea cel mult prin fereastra trenului de Sinaia, ori ca simulacru, organizată artificial în parcul-promenadă, unde se produce muzica militară — „mult public de elită și lume de jos, destulă" —, eterna piață orientală, acum cu pomi

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 4, p. 525—529, București, 1978.

și iarbă. Amorul fie „se tratează" deja (obișnuit, în cvasi-matrimoniu triunghiular), fie se pune la cale negustorește, fără preliminarii lirice (triunghi în perspectivă, cum vedem în *Om cu noroc*); altfel, „nu mai are nici un haz". Un Stasache-Othello n-ar mai fi „nenea" Stasache, și nici Tiberiu Bumbeș nu poate iubi ca Hyperion, fiindcă „se uită foarte cruciș".

Și pentru Creangă, alt realist, natura e indiferentă, iar dragostea nu presupune speculația psihică în gratuit, nici autoanaliza anihilant lucidă, prilej de autotest. E terestră și, ca sentiment în sine, de fapt inexistentă : Stan Pățitul nu e Ștefan Gheorghidiu. Femeia este apreciată pragmatic, din unghiul erotic ori în măsura în care se face utilă gospodăriei. Experiența și modul de a gîndi robust, popular, nu îngăduie himere :

> Eu însă îți spun prietenește că fetișoara asta are trei coaste de drac într-însa ; și chiar cea mai bună dintre femei încă tot mai are una.
>
> (*Povestea lui Stan Pățitul*)

Iubirea ca modalitate de contact cu absolutul și divinizarea femeii sînt atitudini romantice.

Realismul constă așadar nu în finalitatea involuntară a artei — cunoaștere de esență prin intuiție —, ci într-o anume selecție temperamentală a relației *imanent-transcendent*. Iar Caragiale, hotărît, reacționează numai la impulsurile lumii imanente ; chiar „fantasticul este tratat realistic" [1]. Realismul, premisa artei sale, se manifestă specific prin comic și clasicitate. Încît proza de tip naturalist trebuie considerată separat, ca exercițiu livresc în marginea vocației realiste.

Petrarca socotea a-și fi „clădit monument mai durabil decît arama" prin *Africa*, neprețuind *Canzonierul*. Boccaccio, bătrîn, se proclama cu superbie autor al cîtorva poeme manieriste mitologice, renegîndu-și impudicul *Decameron*, care totuși făcuse din el, negustor florentin din Trecento, scriitor al lumii. Macedonski, începînd o opinie devenită loc comun acceptat axiomatic, se încîntă de *Nopțile* sale, alegoria din cea *de decembrie* dîndu-i crize narcisiste ; poezia modernă românească a mers însă pe urma *Poemei rondelurilor*. Și Caragiale a trecut prin acest daltonism în fața propriei opere ; după perioada comediilor, la maturitate, scrie nuvele naturaliste, crezînd serios că abia astfel se realizează artistic, de vreme ce stăruie vreo zece ani.

Invazia pozitivismului din a doua jumătate a secolului trecut și criza individului, specifică societății moderne, au condus la compromisul estetic care s-a numit naturalism. Naturalismul înseamnă în fond reluarea problematicii individului, caracteristic romantică, cu mijloacele realismului, prin definiție obiectiv. Este adică o creație hibridă : individualul devine caz și se studiază cvasi-științific, epic. De aici, înclinația spre patologic și monografie. Din tendință monografică, prozatorul naturalist aduce în narațiune momentele penibile sau bestiale ale vieții, pe care literatura le considerase tabu. El e obligat să înregistreze neselectiv. Fotografierea integrală a existenței în aspectele ei superficiale (singurele accesibile observației ca metodă în știință) este vasăzică rezultatul logic, și nu fundamentul esteticii naturaliste. Esențială rămîne intenția monografică apli-

[1] *G. Călinescu, Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 441.

cată situației sau individului unic. Un Thackeray, care studiază din afară, în detaliu, nu devine naturalist, viziunea sa fiind tipologică; Stendhal, analist al individualului, evită un posibil naturalism *avant la lettre* prin introspecție. Naturalismul e o ipostază istorică a realismului.

La Caragiale, ca și la Rebreanu mai tîrziu, cazul individual este o stare psihică primară. Romanele ardeleanului au ca temă patima de pămînt ori de femeie (mai toți scriitorii de peste munți, chiar și poeții, manifestă înclinații monografice, datorită probabil spiritului metodic, așezat și serios, caracteristic românilor transilvăneni; dar, dacă Slavici, Coșbuc sau Goga fac monografie etnografică — deci a colectivității, Rebreanu aspiră la monografia psihologică — a unei categorii subconștiente unice). Munteanul, orășean cu nervi hipersensibili, analizează, în loc de „glasul pămîntului", spaima; impulsul erotic irațional e subiect comun, Caragiale neinsistînd totuși. În *O făclie de Paști*, hangiul evreu Leiba Zibal, amenințat cu moartea de o slugă alungată, e prins de o teroare grozavă, care-l duce la reacții monstruoase și demență, căci personajul aparține etnic unui grup uman mutat spre complexitatea abisală a spiritului de o istorie străveche, începînd cu Biblia (iată premisa ereditară). În altă nuvelă, neica Stavrache, cîrciumar înstărit, primește în custodie averea fratelui mai mic, popă șef de tîlhari (atavismul este acum neliniștea activă), și, obsedat de posibilitatea revenirii aceluia — ceea ce i-ar fi închis moștenirea —, înnebunește. Evoluția spaimei e urmărită cu metodă, în trepte succesive, pînă la stadiul paroxistic: alienarea. Ambii sînt temperamente închise și solitare, izolați de societate și prin meseria pe care o practică; cadrul meteorologic este semiîntunericul umed autumnal (primăvara pascală e pluvioasă ca toamna), sporit maladiv de zidurile groase și apăsătoare ale hanului. Se înțelege că piața orientală, însorită și neîngăduind solitudinea, nu lasă loc angoasei obscure; tipul sociabil, aflîndu-se în contact permanent cu oamenii, nu se interiorizează, încît activitatea sa psihică rămîne superficială. Dar Leiba Zibal are și antecedente individuale (în copilărie fusese epileptic), iar Stavrache suferă de avariție, cupiditate ajunsă în gratuit, motivată social însă ca punct de pornire. Principiul naturalist se corectează pe nesimțite, și nuvelele se susțin prin austeritatea și nervul condeiului. Altă nuvelă din aceeași serie, *Păcat*, de care s-a făcut atîta caz mai demult, înghesuie epic materia unui roman de psihologie erotică. Subiectul adună clișee melodramatice, și fraza eliptică, care face deliciul stilistic al schițelor, e aici un defect. Nuvela n-are soliditate.

O făclie de Paști, *Păcat*, *În vreme de război*, ca și *Năpasta*, sondează profunzimile instinctuale, care erup în zona activității conștiente și o determină. Este de observat rezolvarea prin catastrofă a hybrisului. Motivul aparține clasicismului antic.

Un loc comun al istoriei literare privește clasicismul drept romantism „dompté". Însă clasicul, avid de unitate și logică, organizează geometric universul, care apare rigid și finit, adică sistematic (tabelul lui Mendeleev e opera unui clasic, ca și filozofia lui Platon). Valorile sînt eterne, neevoluabile: clasicul canonic nu acceptă relativitatea în timp și spațiu a categoriilor morale, și, prin translație în cîmpul artei, nici „mutația valorilor estetice". Ca ținută etică, el este înțelept, intangibil: *nil novi sub sole*. Evenimentul e deci pur formal, și concretul accidental al narațiunii trebuie să dezvolte teme date, verificate milenar ca esențe; existența se percepe

arhetipal. Clasicul se raportează mereu la experiența livrească, satisfacția fiind de a stabili similitudini. Caragiale expune programatic principiul permanenței :

> [...] în afară de tot ce e variabil, local și trecător, să penetreze în lumea aceasta, adică în raportul dintre ea și om, ceea ce e constant, general și veșnic [2].
>
> (*Cîteva păreri*)

Universul romantic e, dimpotrivă, alunecător, în veșnică mișcare. Romanticul cultivă unicitatea, labilitatea formelor, și nu izbutește să-și „dreseze" neliniștea structurală, căci sensibilitatea sa comunică ocult cu misterul cosmic : el e un iluminat, care, în starea de grație, întrevede mistic toate tainele și aude muzica sferelor. Doar realismul se poate converti în clasicism ; orice clasic este inițial un realist (reciproca însă nu se verifică : Rabelais e realist, dar nu clasic). Clasicismul presupune proiectarea în abstract a datelor existenței senzoriale. Sensul este de la fenomen la categorie : „adevărul este pentru realist senzație, în timp ce pentru clasic el era idee" [3]. În arta poetică, clasicul e meticulos pînă lîngă pedanterie, se vrea *artifex*, opera fiind rezultatul meșteșugului : Caragiale era obsedat de analogia meseriilor manuale, cizmăria, croitoria, pînă la a face din ea fundamentul schiței *O conferență* (la fel Arghezi, alt *poeta faber*, care-și alesese spre ilustrare alegorică a scrisului orologeria, tapiseria). Curat realistă rămîne intenția de a obține în artă iluzia vieții în durata ei reală :

> [...] dumneata ai uitat [...] că, departe de acel impunător spectacol, într-un colț discret de berărie, amicul nostru Petru stă cu halba ridicată deasupra frunții închipuitului său rival. Dumneata nu bagi de seamă, pentru că ești distras, că cei doi prieteni sînt osîndiți să stea mai mult în aceeași atitudine, ca grupul lui Canova, Tezeu răpunînd pe Minotaur.
>
> (*Cîteva păreri*)

Unitatea de timp aristotelică aparține în fond realismului. Predilecția programatică pentru reproducerea mișcării vizibile în timpul real al gestului duce practic la evitarea analizei explicite. De aceea, Caragiale „nu cultivă ceea ce se putea numi, sub pana primilor realiști, portretul fizic și moral" [4] ; aspectul dramatic al schițelor sale, care le face ușor de reprezentat în teatru, rezultă dintr-un principiu de tehnică poetică.

Însă clasicismul lui Caragiale nu este pur : el „are gustul culorii, al pitorescului" [5], de care se încîntă dezvoltîndu-l într-un baroc senzorial. Povestirile balcanice se datorează probabil în egală măsură civilizației uniformizante a urbanismului german — deșteptîndu-i prin reacție gustul pentru policromia mahalalei orientale — și nostalgiei de vîntură-lume bătrîn, care, în ajunul marii treceri spre strămoși, simte chemarea pămîntului originar. Hagialîcul se consumă în plan estetic. Subiectul lui *Kir Ianulea* vine din Machiavel, dar, reluînd o schemă epică gata făcută, Caragiale nu umple cu vopselele indicate desenul tipărit, ca într-un joc de copii preșcolari. Valoarea excepțională a povestirii este voluptatea

[2] Cf. G. Călinescu, *Sensul clasicismului* : „clasicul nu observă [...], el vine cu observația gata făcută. [...] El începe vizionarea fenomenului printr-o ordine morală prestabilită, el este edificat asupra categoriilor morale ale umanității. Toată plăcerea unui spirit clasic e de a nu întîlni niciodată ineditul, de a rămîne mereu un tipic".

[3] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, 1941, p. 127.

[4] T. Vianu, *op. cit.*

[5] P. Constantinescu, *Figuri literare*, București, f.a.

ușor comică de a re-crea piața orientală, cu lumina și larma ei, căci „nenea Iancu" nu localizează conștiincios, ci uzează de conturul modelului ca pretext spre a turna peste tot o culoare unică, țipătoare și clocotind de vitalitate. La Machiavel, povestirea e sobră, avînd de dovedit martiriul bărbatului familist — reflex al unui misoginism temperat și vag amuzat. Pluton, într-un infern organizat convențional mitologic (Minos și Radamante sînt judecători), ține în fața „principilor" subpămînteni un discurs, cu demonstrații și perioade după tipicul elocinței clasice. Caragiale coboară în iad mahalaua levantină; dracii vorbesc în stilul de bonton al epocii, și Scaraoschi este un pașă despotic, cu tabieturi, darnic în lovituri ca jupîn Dumitrache, dar familiar în modul fanariot:

> Și cînd s-a apropiat Aghiuță de tron, l-a-nhățat Dardarot de urechi și scutură-l, de-i troznea junghetura — de dragoste multă ce avea pentru el, fiindcă era mititelul mucalit, și, cînd se plictisea împăratul de treburile împărăției, pe el îl chema, să-i spuie lafuri și să-i facă giumbușuri.
>
> — Ascultă, Aghiuță puiule... Dumneata numaidecît să iei din comoara împărătească suta de mii de galbeni aduși alaltăieri de zgîrcitul pe care-l îngropară cu talerul pîrliții de mahalagii, că-ncepuse să le miroase — zi, o sută de mii de galbeni. Apoi, să te-mpelițezi din cap pînă-n călcîie în chip de om muritor și să te duci pe pămînt în ce loc ți s-o părea mai potrivit. Acolo — ascultă bine, astîmpără-te cu codița! — să te căsătorești și să trăiești cu nevasta zece ani. Pe urmă să te faci mort; să-ți lași acolo trupul și să te-ntorci să-mi dai socoteală una cîte una de toate pîn cîte ai fost trecut ca om însurat.

Din Machiavel aflăm doar că Roderigo di Castiglia (corespondentul lui Kir Ianulea), după ce făcu proba averii și a calităților sale, „își alese o copilă tare frumoasă, Onesta pre numele său". Levantinul trăiește în stradă, abordează dezinvolt trecătorii și are gustul cozeriei; canonul muțeniei nu e firesc decît în nord ori în extremul asiatic. Încît însurătoarea lui Ianulea urmează ceremonialul balcanic. Diavolul întrupat în Bucureștiul de la începutul secolului XIX cheamă întîi o kera Marghioala, babă mijlocitoare locvace, în fața căreia își povestește viața, spre a întîmpina, cum ieșeanul descins în provincie al lui Costache Negruzzi, bîrfa mahalalei (prilej pentru Caragiale de a-și plasa o anecdotă licențioasă din repertoriul de cafenea, despre boala *hurduharismos*[6]). El își adoră soția cu reverențe levantine: „cum poftești dumneata, fos-mu, parigoria tu kosmu!". Și, firește, după ce la „Claponul" și „Moftul român" venirea ofițerilor ruși în 1877 — se pare, „cam prea foarte" agreată de doamnele bucureștene — fusese sursă continuă de glume, nu totdeauna de bun-gust, Caragiale nu rezistă tentației de a le repeta, costumate altfel; Acrivița face oral cronica scandaloasă fanariotă:

> [...] că a prins-o o dată bărbatu-său, ziua-n amiaza mare, la Țurloaia, la ciolhan, la iarbă verde, cu consulul muscălesc și cu alți drăngălăi; țiganii îi trăgeau de unul singur „măi cazace, căzăcele!" și ea duduia și juca numa-n papuci, cu palmele-n ceafă ca un maladeț zaporojean.

Tot farmecul povestirilor balcanice stă în pitorescul bazarului, ca simbol al unei lumi petulante, aflată în perpetuă jubilație verbală. Efectul e de mare rafinament artistic. Balcanismul decurge la Caragiale, ca și la Ion Barbu, din atitudine intelectuală convertită estetic (la Anton Pann este inconștient și involuntar, mediu natural). Nu trebuie înțeles de aici că Ion Luca ar fi abandonat clasicismul; îndărătul policromiei, care-i dă satisfacții de ordin stilistic, el e un colecționar de tipologii umane neschimbătoare.

---

[6] Cf. I. Suchianu, *Amintiri*, București, 1933.

AL. SĂNDULESCU

S-a spus cu dreptate despre opera lui Delavrancea că este în bună măsură autobiografică, și anume, că scriitorul și-a povestit adesea propriile sale experiențe și trăiri. Viziunea lui asupra lumii ne relevă un spirit în triplă ipostază : de om al naturii, de țăran și de român. De aici peisagistica și colorismul din nuvele ca *Sultănica*, pictura etnografică din *Odinioară*, sentimentul dezrădăcinării și al inadaptării, exprimat cînd cu scepticism, cînd cu revoltă în mai toate nuvelele în care eroul vine în contact cu civilizația urbană, de aici patriotismul, mai puțin explicit în proză, dar cu ecouri vaste în dramaturgia istorică, în studiile de folclor, în activitatea lui încă sumar cunoscută de ziarist și de orator. Pentru Delavrancea, biografia reprezintă o temă literară, nucleul germinativ cel mai important al operei sale, dar și o participare afectivă, o *implicare*. Cine este copilul-povestitor din *Domnu' Vucea* și cine *Bursierul*, cine rostește acele aspre acuze la adresa nedreptăților societății și a moralei banului în *Trubadurul*, *Liniște*, *Paraziții*, cine-și evocă nostalgic de atîtea ori copilăria în *Odinioară*, *Bunicul*, *Bunica*, *De azi și de demult*, cine își înalță glasul fierbinte întru apărarea pămîntului strămoșesc în trilogia Moldovei, dacă nu autorul însuși? Discursurile și confesiunile patetice ale lui Ștefan, visul unirii celor trei țări române care-l mistuie pe Rareș, atitudinea antiboierească a celor doi domni, vorbirea poetică, simbolică, aluzivă, sarcastică, aparțin lui Delavrancea, modului său de a vedea lucrurile. Opera este impregnată de personalitatea autorului, de unde, pe de o parte, caracterul pamfletar al unor nuvele, ceea ce le scade vigoarea artistică, pe de alta, caracterul poematic al dramaturgiei sale istorice, mai cu seamă al piesei *Apus de soare*. E o voce care se aude în permanență în proza și teatrul lui Delavrancea, aceeași cu cea din corespondența anilor de studenție, care îl anunță ca un temperament impetuos, pasional, aceeași cu a gazetarului și a oratorului, în fond a unui liric, avînd o mare putere de a se dărui, de *a iubi* și *a crede*. A iubi pe cei mulți, din mijlocul cărora se ridicase, a le pune în lumină geniul și a le lua apărarea, a crede în ideea de patrie și a unității naționale, steaua polară spre care și-a țintit neabătut privirea, pînă la sfîrșitul zilelor sale, acum 60 de ani.

Fiu de grînari din Delea-Nouă, Delavrancea vorbește în permanență ca țăran, afișîndu-și originea ca pe un titlu de rară noblețe :

„Am dreptul și onoara de a vă spune : da, sînt țăran. Părintele meu n-a fost nici boier, nici negustor, ci țăran clăcaș împroprietărit la 64 ... Eu, din familia mea, m-am născut în București, ceilalți s-au născut

Rev. ist . teorie lit., tom. 27, nr. 4, p. 531—537, București, 1978.

la țară. Sunt și suntem prima generațiune a neamului care a învățat carte".

Ironizat că el ca om din popor și-a ales un pseudonim cu rezonanțe aristocratice *De la Vrancea*, răspunde :

„Ei da, numele strămoșilor mei nu-l va întîlni nimeni în cronicele românilor, dar oasele lor zac în pămîntul României, iar nu peste nouă mări și nouă țări. Și dacă strămoșii mei s-ar deștepta și ar sta de vorbă cu strămoșii celui care mi-a pomenit de actele stării civile, sînt sigur că nu s-ar înțelege. Și nu strămoșii mei nu ar ști românește".

În numele acestei obîrșii străvechi își dezvoltă rechizitoriile, denunțînd starea de apăsare și nepăsare în care era silită să trăiască populația majoritară a țării. Cînd, în 1888, sînt înăbușite răscoalele țărănești, tonul justițiarului se aprinde în întrebări și răspunsuri care cheamă revolta. Cuvintele ard, lovesc pedepsitoare : „Și ce au mai făcut pentru țărani ? I-au legat cot la cot și i-au purtat poștii întregi pe jos, cu loviturile de bice și de sabie, pentru a-i aduce în capitala țării, ca pe niște prizonieri fără nici un drept uman. Și ce au mai făcut pentru țărani ? Au umplut pușcăriile cu ei și i-au ținut acolo, morți de foame și torturați ..."

Pornind de la constatarea faptelor, Delavrancea ajunge de îndată și la cauze, la autorii lor, care oferă un cîmp larg de desfășurare pamfletarului, ce ni se dezvăluie într-o postură mai puțin știută și anume aceea de portretist satiric. Eroul principal este beizadeaua, boierul, văzut cînd caricatural, în tușe naturaliste, cînd cu o ironie sarcastică, ucigătoare prin simularea stimei și umilinței, cînd interogativ, la modul interpelării parlamentare, atît de familiară gazetarului. Iată, spre pildă, tipul absenteistului apatrid, rupt pe viață de realitățile naționale : „Ați trăit, luminate, și ați crescut departe de căminul străbun și ați rămas tot departe de credințele și aspirațiunile națiunei noastre. Cu limba românească ați uitat, slăvite beizade, și tradițiunile românești. În atmosfera străină în care ați trăit ca o plantă exotică, ați pierdut și ultima parte din căldura națională".

Întrebarea devine reproș, iar aceasta acuză, rostită de un țăran inteligent care nu se mai sfiește, ci o spune verde, cu o cutezanță rău prevestitoare pentru adresant. Cuvîntul căptușit cu o ironie îndrăcită, ca să nu-i zicem bătaie de joc, aplombul dialogului și în genere atitudinea de superioritate morală, care sancționează traiul de huzur și dezinteresul față de țară, într-un limbaj certăreț, îl anunță, de la distanță, pe Tudor Arghezi : „De mirarea dumitale eu nu mă mir deloc. Ca dumneata și mulți ca dumneata să nu cunoască pe sătenii noștri, fie ei de la Dunăre, de la Olt, de la Prut, sau de sub trîmba Carpaților, aceasta n-are de ce să mă mire. Ce-ați învățat, boierule, și unde ați învățat spre a ne cunoaște pe noi, în firea, în graiul, și în nevoile noastre ? Te-ai întors de ieri, de-alaltăieri din petrecerile capitalelor mari în capitala țării, și, ajuns aici, ce mi-ai făcut ? Plimbări, băuturi, mîncare, teatre, cluburi, cafenele, cum ziceți d-voastră, intrigi amoroase, trai, nu glumă, pe bani gata, de la părinți, de la neamuri, sau de la noi, din haznaua vistieriei, din toate acestea nu ai și nu aveți de unde a ne cunoaște, a ne înțelege și a vă da seama de datoriile voastre față de noi și de drepturile noastre față de voi".

Scriitor muntean, Delavrancea îl admira pe Anton Pann (tipul zgîrcitului fusese creionat mai întîi în *Povestea vorbei)* și, după cît se pare, și pe N. Filimon. Alt portret, *Ciocoiul de odinioară*, amintește de Andronache Tuzluc. Lenea, ignoranța, trîndăvia, spiritul tiranic sînt ale acestuia. Imaginea este a unei perfecte satrapii de ev mediu oriental :

„Lungit pe sofa într-o rînă, aromea somn dulce ; în cap vidul fără fund al celei mai sfinte ignoranțe ; la gură ciubucul de chiparos terminat printr-un ou de chihlimbar. Unul îi aprindea ciubucul ; altul îi da cafeaua, altul îi cînta din chitară molcomindu-i cîntecele lumești care îl iritau ; altul îi scrie răvașele sale de dragoste ; altul îi hrăpea durdulia moșneanului, îmbrobodită cu maramă de borangic, și i-o ducea sperioasă ca o căprioară, pe cînd el cu ochi galeș îi șoptea într-una : kera mu, kera mu ; altul îl îmbrăca, altul îl dezbrăca ; doi îl suiau de subțioară în trăsura lungă cît corabia lui Noe ; alții îi îngrijeau de moșii.

El ? El mesteca, fuma, bea, bătea, țipa, poruncea. El ? Așa cum era, era la divan, la curtea domnească și țara asculta de porunca lui.

El ? Așa cum era, cînd bătea din picior, trîntea zece sate cu fruntea la pămînt".

Autor de basme și pasionat de folclor, Delavrancea sintetizează caracterologia și-i dezvoltă anumită linii pînă la fabulos, imaginea tiranului devenind cumplită : „Și de aceea cînd arnăutul șoptea : boierul doarme, zece sate umblau în vîrful picioarelor, iar cînd striga : s-a deșteptat boierul în zece sate se oprea răsuflarea".

Ca și la N. Filimon, ciocoiul vechi este dublat de unul nou, absenteistul de care pomenirăm, vînzătorul de patrie, stăpînul sîngeros cu ai săi, disprețuind poporul și lingușind puterea străină numai ca să-i facă parte cît de mică la împărțirea prăzii. Boier decăzut sau milionar parvenit, el n-are nici inimă nici creier. Doar un imens și veșnic rumegător stomac. Pamfletul delavrancian portretizează de fapt antipatriotismul și reacționarismul cel mai înrăit : „Pentru ciocoi patria n-are graniță și totuși el nu este utopistul cetățean al universului ci lacheul oricărei puteri care îi dă putere de a-și încăleca neamul. Ciocoiul n-are religia patriei. Patria pentru el este traista cu grăunțe".

Portretistica satirică ni se relevă ca o valoare antologică a gazetăriei autorului lui *Hagi Tudose*, rivalizînd și uneori întrecînd-o pe aceea din nuvele. Sarcasmul, naturalețea, verva de pamfletar, vibrația lirică, plasticitatea cuvîntului, ne dau încă o măsură a scriitorului, care, ca ziarist, se situează în tradiția strălucită a lui Eliade Rădulescu, B. P. Hașdeu și M. Eminescu.

După o viață de adversități politice și literare, Titu Maiorescu recunoștea, cu toată greutatea pe care puteau să o aibă cuvintele sale, că Delavrancea era în epoca sfîrșitului și începutului de secol „oratorul fenomenal, cu nepilduita putere de a electriza un auditor popular și de a-l zgudui pînă-n măduvă". Într-adevăr, nenumăratele conferințe despre doină, despre limba românească și despre folclor, cuvîntările de la adunările publice din București și din țară, și mai ales discursurile parlamentare, aduceau la tribună un excelent vorbitor, înzestrat cu multe alte calități decît acelea ale cursivității, dicțiunii și stăpînirii de sine. Inteligent, cultivat, mînuind o limbă colorată și pitorească, din care știa să scoată efectele cele mai neașteptate, spontan, îndrăzneț, pasionat în a-și

susține ideile și cu o admirabilă capacitate de a li se dărui, cînd acestea se numeau chestiunea țărănească sau problema națională, Delavrancea face figură aparte în istoria oratoriei noastre politice.

Discursuri ca *Regimul*, *Lumină tuturor*, constituie, pe de o parte, rechizitorii la adresa *plutocrației* și *idiocrației*, cum numea el clasele posedante, pe de alta, pledoarii în favoarea celor văduviți de cele mai elementare drepturi. Oratorul, ca și scriitorul operează frecvent cu antiteza, expresie a însăși structurii duale a întregii lui opere : „...clasele conducătoare au făcut prea puțin, aproape nimic pentru săteni, și sătenii au făcut prea mult, aproape tot pentru clasele conducătoare. Deficit de sacrificii la clasele conducătoare, excedent de jertfe la marea clasă a muncitorimii". Nu numai lipsa de pămînt, birurile grele și atrocitățile comise cu prilejul răscoalelor sînt date în vileag, dar și starea culturii, a învățămîntului precar, condițiile materiale nefavorabile celor de jos : „Spui un adevăr cînd susțin că un sărac, un copil de sătean, numai *întîmplător* poate străbate toate gradele învățămîntului pentru a-și dezvolta darurile și talentul cu care a sosit de la natură. Cîte talente nu s-au stins și se vor stinge".

Observînd că pătura conducătoare a devenit sterilă din punct de vedere cultural-artistic, Delavrancea acuză indiferența acesteia față de geniul popular și de marii lui creatori. Interpelarea conținea un elogiu la adresa pictorilor N. Grigorescu și I. Andreescu, și a lui Caragiale : „Dar ce veți răspunde cînd istoria vă va întreba : ce ați făcut pentru geniul artistic al poporului român, pe cînd talente de seama lui Caragiale deschideau birturi în gările drumului de fier? Cel mult : Am petrecut".

Cu ocazia organizării unei expoziții internaționale la Paris în 1898, ministrul însărcinat cu prezentarea pavilionului românesc manifesta neîncredere în calitatea exponatelor noastre (opere de artă populară), considerîndu-le de valoare estetică inferioară. Delavrancea îl combate cu vehemență, punînd încă o dată în lumină contribuția românească la tezaurul artei și culturii universale. Lauda artei naționale e însoțită de o ironie caustică la adresa celor care n-o cunoșteau și o disprețuiau :

„Pînă acum d. ministru nu a aflat că un popor poate fi reprezentat, cu demnitate, prin acele produse și opere care constituie fizionomia lui particulară în mijlocul celorlalte popoare? Eu sînt convins că străinii se vor emoționa mai delicat decît d. ministru de acele forme și culori, naive și armonice, ale poporului român, că le vor înțelege mai bine, că vom fi prețuiți mai mult, așa cum sîntem, decît cum am părea cînd am încerca să imităm operele popoarelor occidentale".

În discursurile parlamentare în care cerea „lumină tuturor" oratorul face adesea trimiteri la opera sa literară, explicînd-o, indicîndu-i sursele și temele. Este evocată ulița Vergului, unde se juca de-a soldații cu Trică al găitănarului, apoi atmosfera îmbîcsită a școlii cu ziduri mucede și profesori răi din *Domnu'Vucea* și *Bursierul*. Anumite pasaje au semnificația unor adevărate confesiuni ce întregesc biografia operei : „Este adevărat că primele mele încercări literare au fost provocate de simpatia înnăscută ce am pentru scenele de la sate. Este adevărat că am studiat cu iubire viața mărginașilor bucureșteni, a acelor aluviuni țărănești naive, vii și pitorești. Este adevărat că 8 ani la Ateneu și în urmă la Facultatea de litere, am vorbit necontenit de limba, de moravurile, de cugetarea de

legendele și poezia poporului nostru. Este adevărat că adeseori m-am înflăcărat de dragostea nemărginită ce simț pentru țăranii noștri".

Implicarea lui Delavrancea, prezentă în mai tot locul e de un patetism pe care nu ne sfiim a-l numi sublim în ultimul lui mare discurs *Pămînt și drepturi*, rostit la Iași în 1917, în care cerea împroprietărirea celor ce se aflau cu arma în mînă pe cîmpurile de luptă pentru realizarea unității naționale. Delavrancea rămîne țăran în fibra sa cea mai adîncă pînă în ceasul din urmă: „Eu nu pot să uit că sînt copilul țăranului clăcaș împroprietărit la '64! Nu pot să uit ceea ce am învățat de la cei mai mari dascăli ai mei, de la părinți: basmele, cîntecele, obiceiurile, limba, această comoară de limbă, unde se găsesc bogățiile cu duimul, în care mi-am spus durerea și dorul și-am încercat să mă apropii de un ideal ce s-a depărtat treptat cu pașii făcuți înspre dînsul. Strămunii mei se pierd în haosul iobagilor, suferind cu ceilalți țărani deopotrivă și lipsa și foamea și năvălirile".

La fel de implicat se simte Delavrancea în chestiunea națională, pentru care a militat de asemeni întreaga lui viață: „Mai tot ce-am gîndit, ce-am scris, ce-am vorbit, am pornit de la și pentru această idee. Schițe, novele, studii, drame, discursuri parlamentare sau la întruniri publice — în toate am slujit aceleași idei"—declară în discursul amintit mai sus, adevărat cîntec de lebădă al oratorului.

Încă din timpul cunoscutului proces al Memorandumului, gazetarul ia apărarea românilor din Transilvania aflați atunci sub stăpînirea austro-ungară, denunță injustiția și samavolniciile, ține conferințe publice, transportă peste munți, îmbrăcat țărănește, spre a nu fi identificat de autorități, fondurile puse la dispoziție luptătorilor transilvăneni de către susținătorii din România. Pentru patriotul Delavrancea din acea epocă, chestiunea națională reprezenta „speranțele, iluziunile și visele noastre, nu de un an, nu de un secol, ci de o indefinită durată și de la o înălțime de la care pururea ne vom inspira". Continuînd ideea cronicarilor și a istoricilor din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, oratorul accentua asupra comunității de origine, de limbă și de suflet, care a făcut ca românii să se simtă totdeauna un trup, în ciuda vitregiilor istorice: „Soarta, nenorocirile au putut despărți un popor, idealitatea lui a rămas identică. În acest înțeles Carpații nu au despărțit ființa noastră în două ci au menținut întregimea ei, adăpostind în vremuri de urgie, pentru a revărsa mai apoi d-o parte și de alta aceeași doină, în aceeași limbă, mișcată de același geniu".

Documentul cel mai important în care și-a expus Delavrancea punctul de vedere în problema națională este discursul *Rolul și drepturile românilor transcarpatini*, rostit la Ploiești la 19 decembrie 1893. Oratorul atrage mai întîi atenția asupra luptei pentru libertate pe care o duceau naționalitățile asuprite din imperiul austro-ungar: „... din vasta pușcărie de naționalități... s-a ridicat un freamăt de desperare care turbură geniul înalt al umanității, pentru că zece milioane de români, de sîrbi de slovaci, strigă în genunchi înaintea lumii *lumină*, *dreptate*, *libertate*". După aceea reconstituie o succintă schiță istorică a poporului român ivit în urma cuceririi Daciei de către romani, popor locuind ambele versante ale Carpaților, organizat în cnezate și voievodate și apărîndu-și cu înverșunare pămîntul împotriva tuturor invaziilor ce s-au abătut asupra lui.

Autorul pune în lumină rolul nostru istoric în Europa de apărători ai civilizației și ai progresului modern. Pînă către sfîrșitul secolului al XIV-lea poporul român din Transilvania este liber „cu limba lui, cu obiceiurile lui, cu drepturile și cu statele lui", întrutotul deosebite de ale populațiilor străine stabilite mult mai tîrziu în aceleași regiuni. Dar lupta pentru independență și suveranitate începe să-i obosească pe boierii români care, moleșiți, cedează din ce în ce mai mult presiunilor de deznaționalizare. Țăranii români din Transilvania vor trebui să ducă singuri o luptă acerbă de-a lungul secolelor, făcînd ca istoria să fie, cum spune Delavrancea, „un lung șir de revoluțiuni contra celor care s-au încercat să-i stîrpească, să-i înghită, să-i mistuie și să-i asimileze". Răscoalele din 1387, din 1437, la care se alătură și țăranii maghiari, răscoala lui Horia, revoluția de la 1848, sînt numai cîteva din episoadele acestei existențe dramatice.

În perioada neutralității, din preajma primului război mondial, Delavrancea militează pentru intrarea noastră în acțiune alături de aliați, spre a realiza visul unității naționale. Pamfletarul virulent din perioada Memorandului, care stigmatiza samavolniciile asupritorilor, devine acum un vizionar, ca în suita de scrisori publice adresate lui Ionel Brătianu: „... căci tuturor li se cere jertfa de sineși... căci din capacitatea de a se jertfi a fiecăruia se va naște o Românie mai mare, mai glorioasă și mai respectată printre neamurile de pe pămînt". Erau cuvinte cu adevărat profetice. Cuvîntările lui de la sala „Dacia" și din parlament au întreținut o atmosferă de înalt patriotism, comparabilă cu cea din trilogia Moldovei și în primul rînd din *Apus de soare*. Chestiunea națională era egală cu „sfîntul amor de patrie", pe care o elogiază în atîtea rînduri și ale cărui rădăcini le caută în ființa noastră istorică, în limba și aspirațiile noastre naționale, în luptele înaintașilor care s-au jertfit ca să ne-o lase moștenire: „Patria este înlăuntrul nostru și o ducem cu noi peste țări și mări, și numai cînd sîntem departe și în singurătate, ne trec fiori amintindu-ne de unde ne-am rupt, și nu găsim mîngîiere decît în restriște și în lacrimi. Patria nu e pămîntul pe care trăim din întîmplare ci e pămîntul plămădit cu sîngele și întărit cu oasele înaintașilor noștri. Cînd pomenim de Călugăreni, Rovine sau Valea Albă, ne cutremurăm, uităm de noi, și nu trăim decît în aceia cari au fost odinioară ostași, căpitani și voievozi!"

De un patetism sincer și în anumite momente zguduitor, ironic pînă la sarcasm cu adversarii, ciocoii apatrizi, neștiutori de suferințele populare, spontan în replici și stăpînind un limbaj pitoresc, în care altoiul folcloric se împletește cu figura retorică savantă, informat în mai toate domeniile culturii și ale vieții publice, Barbu Delavrancea s-a *implicat* în opera lui atît de bogată și diversă mai mult ca oricare alt scriitor al epocii. Numai un eu liric, de îndată recognoscibil, putea să se cutremure de mînie stigmatizînd ciocoismul trîndav și tiranic sau persecuția națională și să se înduioșeze pînă la lacrimi, atunci cînd asculta o doină sau o baladă populară:

„O, domnilor, va mărturisi în discursul de recepție la Academie, și dacă ați fi auzit spunîndu-le, pe o melopee străveche (pe care o știu și acum) pe acel cîntăreț — la care căscam gura, sorbind silabele recitativului — cum întărea la codru verde și cum ostenea la mititel și potolit pe loc ați fi simțit, fără bătaie de cap, tabloul pe care l-am admirat în copilăria mea, nu l-am părăsit în tinerețile mele și-l port și acum în mine ca pe una din cele mai scumpe amintiri".

Subiectele fiind atît de ale sale și comunicînd de la primele cuvinte cu publicul, Delavrancea ajungea să-l fascineze, să-i imprime o atmosferă de intensă și mereu crescîndă emoție. Vocea lui de bas era cînd blîndă, învăluitoare, nostalgică, precum un cîntec de dor, cînd ironică, insinuantă, mușcătoare, trimițînd fulgere spre inima adversarului. Nimic din retorica pedantă și scorțoasă, din recea și distanta solemnitate academică. Din contră discursul se desfășura simplu și melodios, convingător atît prin logica lui cît și mai ales prin participarea patetică de tribun înflăcărat a vorbitorului, care făcea ca sala să fie cuprinsă pînă la urmă de un veritabil delir.

Oratoria lui Delavrancea ne apare ca o formidabilă confesie lirică a unui țăran și a unui român. Marile cauze pe care le-a apărat au fost propriile lui cauze. De aici, apelul frecvent la biografie, în atîtea puncte coincidentă cu viața celor mulți, de aici angajarea, *implicarea*, fără care n-am putea înțelege patosul patriotic și vehemența nu o dată sarcastică. Numeroasele, unele epocale, discursuri și articole de ziar ne deschid încă un drum spre opera literară, cărora nu o dată i se alătură. Căci limba română dobîndea aici prețuri noi, de care va trebui să ținem seama într-o mai înaltă măsură.

DILEME SADOVENIENE

I. OPRIȘAN

Abordată fragmentar în studiile și cronicile literare din timpul vieții autorului și eseistic în majoritatea încercărilor ulterioare de sinteză, gîndirea sadoveniană a putut lăsa impresia seninătății și a dezvoltării lineare cel puțin pînă la 1944.

Realitatea e însă că această liniște imperturbabilă, această „seninătate măreață" [1], de care s-a vorbit, e în bună măsură doar aparentă, constituind un simplu efect stilistic al ceremoniozității limbajului și al ritmului narativ egal cu sine însuși. Cercetată cu de-amănuntul, din interior și pe toată întinderea desfășurării ei — atît în creația literară propriu-zisă, cît mai ales în opera publicistică —, gîndirea scriitorului ni se relevă surprinzător de învolburată. Calmul de suprafață maschează tumultuozități profunde, frămîntări vii, îndoieli permanente asupra problemelor vitale, ce nu trec decît în parte în opera beletristică și în acest caz puternic sublimate estetic. S-ar putea chiar afirma că pe o largă porțiune, ce coincide nu întîmplător cu zona ideilor aferente la relația natură-om-civilizație, cu alte cuvinte cu zona centrală a preocupărilor prozatorului, gîndirea sadoveniană stă indubitabil sub zodia dilematicului.

Într-un anumit sens, dilematicul sau dualismul, cum îl denumea Mihai Ralea [2], îi este congenital scriitorului și i-a fost accentuat prin formație. După cum mărturisea el însuși în *Anii de ucenicie*, pînă la „vîrsta de tranziție", cca. 14 ani, a crescut sub înrîurirea tatălui, „un boiernaș voltairian și sceptic", care l-a educat în spiritul admirației față de „cîștigurile științei și majestatea civilizației", determinîndu-l să respingă religia, babele, descîntecele, gîndirea arhaică în genere și să aibă aversiune față de țărănime. După moartea mamei, printr-un reflex compensator iu, scriitorul trece „dincolo de zona primejdioasă prin sterilitatea ei, unde se opresc definitiv semidocții păturii noastre suprapuse". Mișcarea sa sufletească înregistrează un salt brusc spre lumea umiliților de la sate, spre universul lor de gîndire și reprezentare. „Dintr-odată — scrie el — mi s-au deschis ochii și mi s-au ascuțit urechile. Am devenit aliatul celor de-o «lege» cu maică-mea" (XVI, 478).

Fără îndoială, prin trecerea de sub auspiciile înrîuririi paterne sub cele ale înrîuririi de ascendență maternă, tînărul Sadoveanu își modifică radical unghiul de percepere a realității, dar rămîne involuntar solidar cu multe din convingerile primei etape. El continuă, astfel, să manifeste o

---

[1] M. Dragomirescu, *Trei scriitori: Cerna, Sadoveanu, Iorga*, în *Critică*, I, București, 1927, p. 158.

[2] Mihai Ralea, *Înțelesuri*, București, [f.a.], p. 33—34.

deschidere cu totul deosebită față de noutățile tehnico-științifice, pe care le îmbrățișează în practică și în publicistică cu o forță cel puțin egală cu aceea cu care le respinge în opera literară. A se vedea entuziasmul cu care scriitorul elogiază — printre primii la noi — radiofonia, condamnată ulterior pentru transformarea ei într-un mijloc de propagare a neliniștii pînă în cele mai îndepărtate refugii și revalorificată iarăși pentru virtuțile ei umanitare, de apropiere între oameni. Caz deloc singular, întrucît aprobarea și respingerea succesivă sau chiar concomitentă a cîștigurilor civilizației moderne în funcție de atitudinea sufletească și de obiectivul urmărit constituie o trăsătură dintre cele mai caracteristice ale scrisului sadovenian. Semnificativ e și apelul destul de timpuriu (încă din 1929) la serviciile automobilului, atît în scopuri cotidiene, cît și pentru expedițiile cinegetice sau de cunoaștere a naturii; opțiune ce echivalează cel puțin parțial cu abandonarea tacită a aspirațiilor de a cerceta pe îndelete frumusețile patriei (călătorind cu „vechea și romantica trăsură din veacul trecut" (XIV, 452) sau „cu căruța cu coviltir") și stîrnește totodată mirarea celui care a luat cunoștință cu reflecțiile sale antiautomobilistice din *A.I.C. XII-me Rallye Automobile*, *Cheile Bicazului*, *Excursie la mănăstiri* etc. Adevărata măsură a prețuirii înlesnirilor civilizației moderne, îndeosebi din sferele agriculturii și economiei casnice, ne-o dau, însă —în pofida tăgadei implicate—, *Însemnările despre o țară depărtată* (= Argentina, 1925) și „notele de călătorie" *Olanda* (1928).

Chiar din acestea, dar cu atît mai mult din restul operei, se profilează chipul unui Sadoveanu profund progresist, încîntat de inventivitatea umană, indiferent în ce domeniu al civilizației s-ar manifesta, dublat de un Sadoveanu conservator în linia Eminescu, repudiind civilizația mașinistă, ce îndepărtează omul de misterul divin, îl sărăcește sufletește sau îl viciază moral (vezi cazul cinematografului în povestirea *Mutul)*.

Cele două tendințe, punctînd distonant creația prozatorului de la o scriere la alta sau chiar în cuprinsul aceleiași opere, și opunînd într-un anume sens publicistica (mai evident deschisă noului) beletristicii (mai accentuat conservatoare), se armonizează cu timpul pe o linie de mijloc, „într-un fel de democrație conservatoare", cum se exprimă însuși autorul, referindu-se la atitudinea sa față de problema intrării neamului nostru „în curentul de europenizare" (XVI, 536). Enutziasmele sînt temperate de scepticism, iar activismul de rezerve autoimpuse, din care scriitorul nu va ieși decît după 1944 și atunci abia parțial, în pofida declarațiilor categorice făcute în conferința *Lumina vine de la răsărit* (1945) și în alte articole din epocă.

Îndoiala tronează în cazul celor mai multe din întrebările ridicate de convietuirea omului în veac mașinist, așa încît, trecerea de la afirmație la negație sau invers, pe parcursul larg al operei, nu e deloc surprinzătoare. În genere, scriitorul încearcă o relativizare a enunțurilor — mai ales în deceniile 3—4. În orice rău e un bine — pare a spune el — după cum în orice bine se află destul rău. Ținînd cont numai de afirmații sau numai de negații — cum s-a făcut frecvent în exegezele anterioare — s-ar obține o imagine deformată. Adevăratul Sadoveanu e cel al sintezei dintre lumină și umbră, dintre aprobare și dezaprobare.

De obicei termenii dilemei sadoveniene nu sînt egali ca importanță și aparțin unor sfere cu totul diferite. Afirmația constituie elementul do-

minant, care impune dealtfel impresia de optimism la nivelul întregii opere, de încredere în progres și autocizelare prin civilizație [3]. Ea se bazează în genere pe argumente obiective din domeniul concret-material : economic, științific și tehnic. Negația — luată în ansamblu — e mai moderată și se întemeiază pe motive oarecum subiective din sferele spiritualității ; pe elemente mai greu palpabile, sufletesc-poetice. Ea determină acea tonalitate pesimistă, de fond, a creației sadoveniene, sesizabilă încă de la primele lucrări.

Atitudinea cea mai sugestiv-sadoveniană în fața prefacerilor imperioase ale civilizației moderne — caracterizînd cu fidelitate raportul de forțe dintre cele două tendințe din ansamblul operei — ni se pare a fi prefigurată într-una din paginile povestirii *Țara Kangurului*. „În locul [alcătuirilor primitive de squatter] — notează prozatorul, înfățișînd gîndurile personajului principal — construcții solide de cărămidă aveau să se înalțe. Pădurile trebuiau să se retragă mai înlăuntru ; să se cufunde în pămînt cu apele și să se înalțe la cer cu aburii. Sorții neînduplecați căzuseră și lucrurile erau în mers. Nimic nu mai putea salva de pieire grădina Australiei. Hubert de Castella privea pe gînduri toate și avea în el simțăminte nedeslușite. Avea înțelegerea că trebuie să se schimbe toate însă, în același timp, vedea că toate sînt mai frumoase așa cum le vedea" (XXII, 192). E materializată aici însăși indecizia autorului ; conștiința că totul trebuie să se prefacă : natură și oameni — și teama că prin aceasta se pierde poezia ambianței și comoara sufletească a poporului.

Progresul — pentru care militează cu atîta ardoare mai ales în tinerețe, prin intermediul cercurilor culturale, a ziarului „Răvașul poporului", prin toată publicistica sa — îi trezește nu o dată mîhniri profunde, în stare să-l descumpănească. Regretele subiective capătă valori referențiale, relativizînd adevărul, adumbrind importanța factorilor de opoziție, generînd dileme asupra sensului evoluției. „Mîni va veni — scrie prozatorul —, să nădăjduim, c-o mai bună orînduire socială, cu mai puțină suferință a mulțimii și cu mai puține lacrimi. Nu vor mai fi latifundiile robilor, nici uzinele spectrilor. Dar nu vor mai fi nici toate acele aspecte ale vieții care întovărășeau suferințele și nedreptățile vechi, cîntecele de dor și amărăciune, poeticele căsuțe ale celor umiliți și obijduiți, acea dulce și avîntată poezie a aspirației ș-a nădejdii, care-mi umfla pieptul la douăzeci de ani. Lumea merge înainte, spre mai bine, se preface. Noi sîntem, prin sentiment, conservatori. Nu ne sparie numai greutățile și năcazurile prezente ; ne chiamă îndărăt și trecutul, către care privim cu tristețea celor patruzeci de ani pe care-i avem. În această luptă contra noastră înșine, știm că n-avem dreptate, cu toate aceste căutăm a ne înșela" (XIX, 183). Sau și mai elocvent : „Ceva — nădejdea firească a omului — dă aripi gîndului spre împăcările viitorului. Și totuși un adînc sentiment de tristeță mai cuprinde în fața ruinilor lumii de ieri" (XIX, 182).

---

[3] Fapt concordant cu însăși declarația scriitorului despre natura sa „incorijibil optimistă", ce l-a determinat să nu atace relele politice din țară, „căutînd mai curînd realitățile constructive, nădăjduind binele și frumosul, explicînd cu sfială scăderile timpului, așteptînd înfăptuirile progresului" (XIX, 8). Relativizarea urmează însă imediat, deschizînd perspective și asupra celuilalt pol al gîndirii sadoveniene : pesimismul : „Cînd oglinda nemiloasă mi-a arătat căruntețea și apropiatul sfîrșit, am văzut și zădărnicia alături" ((XIX, 8).

Aspirînd la înlesnirile civilizației moderne, scriitorul ar dori totuși să scoată de sub fluxul evoluției cel puțin locurile și peisajele de care se simte foarte legat : Ceahlăul și Cheile Bicazului, Delta și Iașii. „Vă mărturisesc sincer — declară el despre străvechiul centru cultural moldovenesc — nu doresc Iașilor să se schimbe. Nu-i doresc clădiri nouă și coșuri de uzine ; atuncea ar fi altceva decît ceea ce este" (XIX, 500).

Visînd pe de o parte la îmbunătățirea drumurilor și a podurilor, la construcția de hanuri și popasuri pentru călători, la buna organizare a turismului în ansamblu, autorul e necăjit pe de alta că amenajările civilizației și curentul de vilegiatură vor diminua poezia primitivă a locurilor și vor face să dispară datinile pline de originalitate și timbrul de arhaitate al unor străvechi vetre românești precum Țara Oașului, de pildă : „Comoara aceasta din munții de la miazănoapte [...] a stat pînă acum liniștită în fața lui Dumnezeu și a naturii. Mă tem să nu se pornească într-acolo un curent de vilegiatură și de cultivare. « Mă tem » spune omul curios și artistul. Altfel, sînt pentru alte strigăte și pentru altă proporție de analfabeți" (XIX, 409).

Atras de minunea olandeză — punctul maximei evoluții la care se ridicase homo artifex în perioada interbelică —, entuziasmîndu-se de perfecționarea elementului uman, ajuns acolo la conștiința „instinctului social", întrezărind în modalitățile de dezvoltare ale fenomenului olandez soluții în special pentru rezolvarea problemei agrare la noi și pentru europenizarea acestei părți de lume fără a periclita existența „matricei noastre stilistice", satul arhaic, M. Sadoveanu nu năzuiește însă nici un moment să se fixeze într-o asemenea formă de civilizație. „Tot ce văd în regiunea aceasta de muncă și mișcare intensă mă uimește și mă interesează nespus ; nici o clipă însă nu surprind în mine dorința să așez aici căminul liniștii mele" (IX, 284). Admirînd disciplina și ordinea olandeză, buna rînduială, în care „trecutul stă alături cu prezentul", formele tradiționale de viață cu mijloacele cele mai evoluate ale civilizației mașiniste, prozatorul abia așteaptă să se întoarcă spre singurătățile și contrastele priveliștilor carpatine, spre Răsărit în genere, unde „e mai mult neprevăzut și mai mult Dumnezeu", spre deosebire de Olanda — unde „e mai mult om".

Deși convins (asemenea lui Blaga) că „nimic din ce face omul nu-i minune adevărată și vie" (IX, 226), că „fabricatele lui homo artifex sînt inferioare alcătuirilor divine" (XI, 665), scriitorul caută, totuși, „în priveliști și invenții ceva mai mult decît văd și caută cei mai mulți dintre semenii" săi ; caută „acel mister ce e nelipsit în toate ale creației" (XV, 286), fiind contrariat că nu-l găsește. La fel cu unul dintre personajele sale, el ar dori ca civilizația modernă „să se armonizeze cu comandamentele divine", să se infuzeze, cu alte cuvinte, de „un mister viu și viabil", cum reușise s-o facă civilizația noastră arhaică, într-o cu totul altă conjunctură și într-un cu totul alt raport de forțe ale omului cu natura. E fixat aici un jalon abisal, impus utopic civilizației moderne — ce relevă prin extremismul său deschiderea imensă a sferei pendulărilor dilematice ale prozatorului, între realitate și aspirație, între utilitate și poezie, între pragmatism și reverie.

Lauda adusă prometeismului uman (năzuind la stăpînirea tainelor naturii) sau proslăvirea acțiunilor sale faustice (de asanare a mărilor și mlaștinilor, de civilizare a pustietăților) e contracarată constant de

critica mărginirii și suficienței omenești, de negarea putinței noastre de pătrundere cu mijloacele științei în taina ultimă a universului, de ocara la adresa „ticăitului om", care despodobește pămîntul de frumuseți și „murdărește" tot ce atinge. După cum, elogierea tehnicii pusă în slujba omului e anihilată de satisfacția relevării neputinței mașinilor în fața naturii dezlănțuite, ce-și recîștigă momentan vechea superioritate. Pe de altă parte, refugiul în mijlocul naturii sau contemplarea peisajelor feciorelnice, îi trezește nostalgia prezenței omului, fără de care priveliștile i se par pustii, cosmosul gol.

Regăsim în această stare de perpetuă incertitudine, de balans între extreme, ceva din frămîntările heliadiste, ceva din „lupta între antiteze", dar și din zbuciumul omului modern, ros de îndoieli asupra adevărurilor absolute.

Cît de departe sîntem de acea seninătate a gîndirii sadoveniene propagată mecanic de la o exegeză la alta, ne-o dovedește poate în gradul cel mai înalt dilema centrală a scrisului său, generată de preocuparea intensă și continuă față de destinul țărănimii române, simbol al „însăși țării și viitorului" nostru.

Evident, M. Sadoveanu dorește statornic — din începuturi (cînd nu cunoaștea încă fondul, amploarea și gravitatea problemei) și pînă la sfîrșitul vieții (cînd rezolvarea chestiunii țărănești îi apărea drept vitală pentru existența viitoare a națiunii) — ameliorarea soartei țărănimii; ridicarea „poporului de plugari" la bunăstare, libertate și cultură; îndreptarea samavolniciilor săvîrșite de-a lungul istoriei asupra celei mai numeroase clase a țării. În fiecare etapă a creației sale, însă, această aspirație nu numai că e însoțită de mereu alte năzuințe și proiecte de soluționare a chestiunii agrare, dar ea este pusă constant în cumpănă cu îndoielile din ce în ce mai profunde atît asupra necesității europenizării colțului de lume în care trăim, cît și asupra valorii elementelor material-spirituale prin care veacul mașinist înlocuiește valorile tradiționale.

Îndoielile prozatorului erau provocate de credința că civilizația noastră arhaică își păstra încă valabilitatea cel puțin „sub raport moral" (XX, 290), chiar dacă sub raportul tehnicității ea fusese depășită; că ea oferea un reazem solid populației satelor, în vreme ce noua civilizație dărîma fără să pună ceva echivalent în locul vechilor valori spirituale.

Dorind schimbarea în interesul fratelui său „cel umilit și necercetat" — autohtonul de la Carpați —, dar năzuind totodată să se păstreze cît mai mult din vechea civilizație a acestuia, M. Sadoveanu se zbuciumă fără încetare între polii dilemei, neputînd să ia vreo hotărîre definitivă; fapt mărturisit cu sinceritate în *Anii de ucenicie*: „soluția, relativă, a necunoscutei încă n-o văd" (XVI, 536).

Declarațiile categorice din anii '35—'40 în favoarea trecerii „poporului de țărani" la „viața lumii moderne" (XX, 348) și mai ales cele făcute în perioada imediat următoare evenimentelor de la 23 August 1944 pun doar aparent capăt frămîntărilor. Pentru ochiul atent, îndoielile scriitorului persistă, atît în publicistică, cît mai ales în creația artistică. O dovedește cu prisosință creșterea în importanță a temei regretului față de apusul inexorabil al civilizației pastoral-arhaice pînă la a deveni în ultimii ani de viață tema centrală a scrisului sadovenian (*Nada Florilor*, *Cîntecul*

Mioarei, *Dintr-un carnet de călătorie* [4]); o dovedește, de asemenea, pledoaria pentru reînvierea obștiilor de tip răzășesc, pentru reinstaurarea vechiului echilibru ecologic al naturii (așa de bine dozat în vremea lui Ștefan cel Mare) în Moldova și la gurile Dunării, sau lauda statornică adusă tehnicilor arhaice, ce întrec prin ingeniozitate de multe ori soluțiile moderne; o dovedește, în sfîrșit, pledoaria în favoarea folosirii tehnicii, științei și civilizației noi în scopul valorificării a ceea „ce avem bun și specific" (XX, 393), cu alte cuvinte în favoarea altoirii „cu pricepere" a noului pe vechiul trunchi al civilizației carpatine.

Termenii fundamentali ai dilemei privitoare la destinul țărănimii române sînt fixați cu exactitate de autor în *Anii de ucenicie*. „Înțelegeam — scrie el — nevoia intrării acestui neam în curentul de europenizare, și în același timp mă biruia părerea de rău că i s-ar prăpădi, în asemenea prefacere, toată originalitatea" (XVI, 536). Ne aflăm, deci, în fața unei alte ipostazieri a contradicției structurale relevate anterior între coordonata practicist-rațională și coordonata poetică a personalității prozatorului. Formularea cuprinde, desigur, un ce generalizant. Pe parcursul operei însă, dilema se multiplică și se diversifică în numeroase alte perechi adversative, tinzînd la o largă îmbrățișare a principalelor aspecte ale chestiunii agrare, această „rană ce supurează și se învenințează necontenit" (XX, 352).

Aspirînd spre europenizarea țării, spre adaptarea (evident critică) a civilizației de tip occidental — față de care simțea o tainică atracție (a se vedea mărturisirile din evocarea *Pașcani*) —, autorul manifestă, totuși, o accentuată repulsie (mai mult din prejudecată și sub înrîurirea atmosferei de epocă [5], decît reală) față de viața de tip urban, degenerată la noi sub forma tîrgului patriarhal — existență hibridă, lipsită de orice stil.

Negația covîrșește în începuturi afirmația. Orașul (recte tîrgul) este înfățișat într-o perspectivă apocaliptică, drept loc al perdiției și al convulsiunilor politico-mercantile, cu înrîuriri nocive asupra conștiințelor curate venite de la țară. Cu trecerea timpului raportul dintre aprobarea și dezaprobarea vieții de cetate tinde să se echilibreze, fără a se ajunge vreodată la ștergerea completă a repulsiilor inițiale. În mod cert însă în fazele ulterioare ale creației sadoveniene, aversiunea autorului față de citadinism se subtilizează. Ca atare, confruntarea satului cu orașul nu se mai face prin intermediul unor indivizi care pătrund în atmosfera viciată a cetății, ci prin mijlocirea emanațiilor acesteia în mediul rural, prin cultivarea-motivului străinului, reprezentant îndeobște al civilizației orășănești apusene, sau încă și mai rafinat, prin abordarea fiziologiei tîrgului de provincie în perspectivă quasi-științifică, fără implicarea vădită a comparației.

Sub semnul acelorași aprehensiuni față de eventuala bruscare a formelor de viață tradițională se situează și dilema: ruralism/industrializare, cu deosebirea că autorul întrevede aici, cel puțin pentru moment, o soluție care îl încîntă și pe care ar dori-o, materializată și la noi. Este

---

[4] M. Sadoveanu, *Dintr-un carnet de călătorie. Mai-iunie 1954*, în *Viața românească*, XXIII, sept. 1970, p. 16—29.

[5] În legătură cu circulația ideilor anticitadine în perioada de formare a scriitorului, vezi articolul: *Sadoveanu și tezismul rousseau-ist*, de Z. Ornea (*Viața românească*, XXIII, septembrie 1970, (p. 151—156).

vorba de formula civilizației olandeze, apreciată tocmai pentru performanța de a fi adoptat toate cîștigurile mașinismului, fără a ieși „din agricultură și păstorie". „Lîngă furnalele Belgiei și Germaniei — reflectă cu vădită admirație prozatorul — Olanda a rămas cu grădinile și cu vacile ei. O țară agricolă și pastorală, însă, care e acoperită de rețele de drumuri de fier și sîrme electrice. În cea din urmă fermă, la marginea unui polder, clipește seara un ou de soare. Și tot ce a produs știința industrializată e pus în slujbă. De la mașinile de cosit ori de răscolit iarba, de la foarfecele electric de tuns oi, de la mașina electrică de bucate, pînă la cel mai mic instrument care ușurează efortul — toate își găsesc aici întrebuințare și aplicație" (IX,2,52—235).

Rezervele formulate sînt de principiu și privesc nu atît civilizația olandeză, cît civilizația modernă în genere, deficitară față de cea arhaică în privința libertății, a legăturilor firești cu natura și a misterului.

Militarizarea Europei, instaurarea fascismului, îl fac pe scriitor să nege în bloc avantajele industrializării, ca factor generator de asemenea monstruozități. Tehnocrația e privită ca o modalitate de întoarcere la barbaria primitivă.

Din ansamblul fenomenului sînt reținute cu precădere aspectele negative.

Concomitent însă cu respingerea de plano a mașinismului și implicit a industrializării (în opera artistică), autorul teoretizează (în publicistică) necesitatea trecerii rapide și generale a țărănimii la ritmurile civilizației europene, precum și stringența însușirii tehnicilor moderne spre a ne putea păstra, într-o epocă de „aprigă concurență" economică și militară, ființa națională și independența. „Ridicarea țărănimii — scrie el în 1937 — privește existența noastră. Trăim într-un veac nou, de concurență aprigă : nu se poate îngădui să mai păstrăm ideile ciudate că putem trece înainte c-un cîntec patriotic, c-un proverb și c-o zicătoare. Războiul se face azi cu meșteșuguri tot mai perfecționate ; lucrarea pămîntului cere pricepere, capitaluri și coordonare ; sănătatea poporului cere alt standard de viață ; tăria lui morală, o altă educație" (XX, 94—95).

Anii postbelici îl găsesc întărit în convingerea necesității industrializării, dar cu regrete tot mai profunde față de dispariția ruralismului, sperînd încă într-o soluție de mijloc, într-o „simbioză — cum se exprima odată — între patrimoniul nostru vechi moral și civilizația mecanică plină de scăderi și primejdii a lumii de azi" (XX, 290), conform modelului olandez, care-i surîsese cîndva.

Generalizarea învățămîntului pînă în cele mai îndepărtate cătune ale țării — idee pentru care a militat cu aprindere în prima parte a vieții, dar la care n-a renunțat niciodată — îi trezește prozatorului alte incertitudini în marginea dilemei-ramă în discuție.

Cercetînd rezultatele școlarizării în numeroasele sate vizitate cu diverse prilejuri, M. Sadoveanu se vede nevoit să constate pe de o parte că cei mai buni fii ai țărănimii trecuți prin cultură au devenit „dezertori și apăsători ai fraților lor" ; au uitat „vorba veche a suspinelor și pămîntul stropit cu lacrimi pe care au crescut" (XIX, 44) ; și-au trădat, deci, rudele și părinții și au escaladat fără remușcări în rîndul exploatatorilor, iar pe de alta că procesul de învățămînt a generat la țară o pătură de funcționari

(„înstrăinați de mediu, fără o educație deosebită") — adevărat „factor de anarhie sufletească", (XX, 124) — alcătuită din „niște hibrizi, care au pierdut pe Dumnezeul părinților lor și nu înțeleg nimic din cultură" (XX, 290).

Aceste fenomene negativ-reprobabile ale „luminării" prin școală, îl fac pe scriitor să se îndoiască de utilitatea școlarizării. Totuși momentele de cumpănă sînt incomparabil mai scurte decît în cazul oricăror alte dileme, iar soluția întrevăzută rămîne definitivă.

Pentru a depăși starea respectivă de lucruri și pentru ca poporul nostru să-și păstreze „o parte din originalitatea sa", în condițiile prefacerilor grabnice prin care trece lumea satelor, M. Sadoveanu propune generalizarea absolută a instrucției („pînă în cele din urmă colțuri, pînă unde astăzi trăiesc dacii de pe columna lui Traian", IX, 330) și ridicarea rapidă și plenară a națiunii „spre o stare materială și intelectuală superioară, la o conștiință a valorilor sale de originalitate" (XX, 69).

Dînd o înaltă apreciere rolului culturii — supraestimîndu-l chiar —, scriitorul nu uită că numai prin cultură nu se pot realiza totuși minuni. De aceea el asociază constant factorului cultural pe cel economic și politic (respectiv democratismul), ajungînd, evident intuitiv, pînă în apropierea teoriei leniniste despre funcția culturii în transformarea revoluționară a societății.

Alte incertitudini tangente dilemei provocată de meditația asupra destinului țărănimii române, sau independente de ea, precum : dificultatea optării între apolitism sau angajare, între aprobarea sau dezaprobarea operei de ctitorie a lui Ștefan cel Mare, privită din perspectiva repercusiunilor ei asupra vieții plugarilor ; între aprecierea sătenilor ca deschiși în mod deosebit față de progres, sau dimpotrivă ca refractari tuturor formelor noi de viață etc., amplifică senzația de indecizie și bipolaritate a gîndirii sadoveniene.

Sub impresia faptelor de mai sus sîntem tentați să credem că „de fapt metafora împăratului care rîdea cu un ochi și plîngea cu celălalt — pe care prozatorul o invocă în mai multe rînduri pe parcursul operei — este revelatorie în primul rînd pentru personalitatea sa — sinteză a unui dualism de structură.

FLORIN MIHĂILESCU

Marilor critici li se recunoaşte în genere şi o valoare literară, mod camuflat de a concede în fond nu numai asupra compatibilităţii, dar şi a necesităţii talentului în opera critică. Sub acest aspect, Lovinescu este incontestabil un scriitor autentic, mai mult chiar, unul din marii creatori literari ai strălucitei epoci interbelice.

Prezenţa unor calităţi artistice remarcabile în scrisul său se explică desigur prin talent, dar nu numai prin el, ci şi printr-o anumită atitudine programatică, legată strîns de formaţia impresionistă a criticului. Pentru Anatole France sau Jules Lemaître, îndeletnicirea critică nu e nici pe departe o disciplină ştiinţifică, ci un gen literar, o „a zecea muză", cu drepturi depline de a fi admirată cu aceleaşi emoţii ca orice operă de artă. Lovinescu îşi însuşeşte în întregime această poziţie şi dacă treptat impresionismul său va căpăta tot mai evident o configurare profund personală, concepţia criticii ca artă sau, cu alt termen, a creaţiei critice, îi va rămîne neştirbită pînă la sfîrşitul vieţii.

Dintr-o atare atitudine vine nu numai structura artistică a criticii lovinesciene, dar şi veleitatea, niciodată abandonată, a literaturii propriu-zise, mai exact, a creaţiei beletristice. Cu excepţia lui Faguet, ceilalţi impresionişti marcanţi, Lemaître şi France, fuseseră creatori autentici de literatură, primul cu reuşite parţiale care n-au izbutit să-l impună ca atare, în vreme ce al doilea, contribuind în chip eminent la dezvoltarea povestirii şi romanului francez, descindea de fapt în critica foiletonistică chiar din acest domeniu.

Cu asemenea maeştri recunoscuţi, era de aşteptat să întîlnim la Lovinescu încă din tinereţe o împletire destul de strînsă de preocupări bivalente. Admiţînd unele riscuri ale acestei indecise pendulări, tînărul Lovinescu nu înţelegea cîtuşi de puţin să renunţe la ea, propunîndu-şi-o chiar ca pe o formă proprie de existenţă şi de activitate: „Oricum nu mă voi abate din drumul meu, scria el într-un articol din „Convorbiri critice" (din 15 ianuarie 1908, p. 64). Voi face ceva ce am făcut şi pînă acum: critică pentru nuveliști şi nuvele pentru critici"[1].

Putem anticipa puţin concluziile, observînd de pe acum că perseverenţa lui Lovinescu în această privinţă a fost totuşi ... diabolică, întrucît cazul său este tot atît de paradoxal ca şi cel al lui Iorga; după cum acesta n-a intrat în literatură prin drame sau prin poezii, ci prin paginile sale istorice (la propriu şi la figurat !), tot astfel autorul *Paşilor pe nisip* nu a apărut nici în trecut şi nu apare nici azi ca un veritabil artist decît în scrisul său critic, unde este în adevăr o personalitate literară de proporţii impresionante.

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 4, p. 547—555, Bucureşti, 1978.

De aici și interesul beletristicii sale sau, cum spunea G. Călinescu acum mai bine de trei decenii : „De vreme ce este stabilit că dl. Lovinescu e o personalitate, orice scrie d-sa în orice gen interesează („Adevărul literar și artistic" din 17 ianuarie 1937, p. 9).

Ce alt motiv ne-ar putea reîntoarce la niște povestiri, piese și romane a căror valabilitate a fost debilă încă de la naștere și care nu mai constituie astăzi altceva decît documente modeste, dacă nu obscure, de arhivă literară, pagini îngălbenite și prăfuite ale unui dosar de mult clasat?

Strădania de a învia ceva din literatura criticului printr-o altă interpretare se izbește fatal de constatarea dură ca un zid a insuficienței artistice evidente. Pare de necrezut și totuși luciditatea știută a lui Lovinescu n-a funcționat în cazul propriei sale creații. Lipsă de simț autocritic? Sau carență a însuși spiritului critic incapabil a se obiectiva? Iată întrebări legitime stîrnite de nedumerirea care stăruie după oricîte lecturi și care nu cedează nici unui sentiment de bunăvoință, darmite unei analize exigente și responsabile.

E de observat mai întîi că etapele evoluției literare a lui Lovinescu urmează destul de fidel însuși drumul ideilor sale critice, constituind de fiecare dată expresia unui ideal estetic realizat, vai !, tot de fiecare dată cu mijloace de tot modeste, oricît contemporanii le-au admirat, desigur din complezență, perfecțiunea și eleganța tehnică. Astfel povestirile și piesele din tinerețe (*Nuvele florentine* — 1906 devenite *Crinul* — 1912, *Scenete și fantezii* — 1911, *De peste prag* — 1906 și *Cine era* — 1910) ca și romanele (*Aripa morții* — 1913, devenit *Comedia dragostei* și *Lulu* — 1920, reunite apoi în *Viața dublă* — 1929) nu sînt decît o conturare aproximativă a idealului său de literatură citadină și psihologică, peste care plutește sensibil influența lui Bourget și, în genere, a literaturii franceze de sfîrșit și chiar de început de veac. Toate sînt consacrate „vieții interioare", pe care criticul o recomandă de mai multe ori în acești ani, în cele mai diferite forme și cu cele mai variate prilejuri. Dar, în pofida unor principii quasi-realiste, Lovinescu este departe de a scrie o literatură a vieții trăite, a autenticității experienței vitale, deși mai toate compunerile importante ale acestei epoci au o coloratură vag autobiografică. Autorul literaturizează, confecționează imagini ale unei realități gîndite, premeditate sau, cel mult, imaginate la rece. Rezultă de aici o uscăciune deplorabilă a narațiunii și a caracterelor umane, un schematism am zice absolut — semn categoric al neînzestrării, adică al lipsei de vibrație și de percepție realistică, într-un cuvînt, de fior existențial.

Se adaugă în fine o atmosferă romanțioasă pînă la melodramatic, fapt ce accentuează și mai mult neverosimilul întregului. Bunele intenții ale scriitorului eșuează astfel — odată mai mult — într-o lume a convențiilor desuete, în care totul respiră o artificiozitate insuportabilă.

Să exemplificăm substanțial. Andrei Lerian (în versiunile ulterioare : Negrea) este un tînăr intelectual cu preocupări studioase cam confuze, care își consumă, în peisaj parizian, helvet și florentin, prețioase puteri sufletești într-o dragoste a cărei sinuoasă diagramă este pe cît de complicată, pe atît de nefirească. Descoperind relațiile erotice (din ... milă) ale iubitei lui Mab (devenită și ea Alina) cu altcineva, Andrei se străduiește, dar nu izbutește s-o facă să renunțe la ele și atunci, ca un

veritabil erou de melodramă pariziană, pleacă în Italia pentru a-și alina suferințele și a găsi uitarea. Obsedat de imaginea frumoasei Mab, nu respinge totuși ocazia ce i se oferă, a unei legături florentine, de unde se vede încă o dată că dragostea se vindecă prin dragoste. În asemenea momente sosește scrisoarea îndepărtatei iubite care-i anunță hotărîrea de a se sinucide. Aflase între timp că celălalt amant al ei (din milă !), pentru care se despărțise de cel adevărat, o înșela, profitînd de buna credință și devoțiunea ei. Lasă că totul este de o lipsă de plauzibilitate bătătoare la ochi, dar pe deasupra scrisoarea finală are un ton de un patetism căutat și, în ultimă instanță, banal — autentică mostră de manierism sentimental în gustul epocii, care ne face să bănuim (nu numai ea !) la Lovinescu o intenție secretă de captare a publicului.

Nu alta este atmosfera unei încercări de teatru ca drama în trei acte *De peste prag*. O legătură extrafamilială a Anei îl face pe soțul ei Iorgu să-și pună capăt zilelor. Întîmplarea declanșează un puternic proces de conștiință în sufletul femeii, însoțit de remușcări obsedante, și ea se hotărăște să se rupă definitiv de Alexandru Horga — amantul în care vede acum cauza nenorocirii. Fiul mortului și-al Anei se înapoiază din străinătate și ca un nou Hamlet meditează la cele întîmplate, aflînd în cele din urmă de la sora mai mică, Lolota, fruct al dragostei ilicite, adevărata explicație a lucrurilor. Pocăindu-se și învinuind eternul femenin, Ana îi mărturisește adevărul și se sinucide, primind iertarea fiului ei, Luca.

Nu numai viziunea generală e tipic melodramatică iar scenele cerebrale și retoric-sentimentale, dar și felul de a vorbi al personajelor trădează o infirmitate structurală a spiritului creator. În momente de tensiune sau de intensă emoție, replicile se articulează neverosimil de volubil și de ... gramatical, de unde se vede limpede că lui Lovinescu îi lipsea intuiția autenticității realiste, înlocuită din nefericire cu o modalitate de concepție rațional-meșteșugărească. Lovinescu *nu aude* vorbirea eroilor săi, ci *o vede* literar pe foaia de hîrtie. Nu contactul cu o realitate trăită prezidează actul scrisului, ci gustul confecționării. În literatura sa beletristică, marele critic, mai ales în această perioadă, n-a fost un creator, ci un manufacturier după modele ce se pot recunoaște.

Cele cîteva tentative de a ieși din psihologia erotică în zonele mai aerisite ale umorului sînt fie sub semnul influenței lui Caragiale *(Așa e la vilegiatură)* fie sub al influenței vodevilului francez *(Cine era*, recunoscută mai tîrziu de însuși autorul ca o parafrază, e drept involuntară, după drama *Patrie* a lui Victorien Sardou). Inabilitatea lor este dealtfel evidentă. Cum n-are simțul palpitului vital, Lovinescu n-are nici umor. Are ironie, dar pe aceea nu o vom întîlni aici niciodată la locul de cinste pe care îl ocupă în critică și mai ales în polemică.

Iată deci însușirile beletristicii din tinerețe a criticului : romantism sentimental *fin de siècle*, ispita melodramei, retorism, livresc, artificialitate etc. etc. Că autorul însuși va deveni cu timpul conștient de excrescențele sale stilistice ca și de gustul pronunțat pentru melodramă, o dovedește remanierea la care au fost supuse textele acestei perioade în noile lor ediții, apărute chiar cu titlu schimbat, ca și cum ar fi vrut să dea impresia de a fi altele.

De fapt modificările n-au schimbat prea mult din atmosfera paginilor, definitiv vetuste. Impresia de elaborare artificială persistă și *Viața*

dublă din 1929 nu înseamnă mai mult decît *Aripa morții* din 1913. Singura notă distinctă este un anume spor de sobrietate a expresiei, prin comprimare stilistică și uneori chiar prin eliminare integrală a unor pasaje. Travestiul însă nu avea sorți de izbîndă pentru că esențialul nu putea fi modificat. Neavînd stofă de creator epic, Lovinescu demonstra în schimb aptitudini de moralist. Cazuistica analizelor sale din primele romane îl indica unui asemenea destin care avea să se realizeze după război în ciclul *Bizu* și, plenar, în *Memorii*.

Simțul sobrietății, dobîndit și aprofundat cu vremea, venea în întîmpinarea vocației analitice cu singura formulă care putea să-i asigure, pînă la gradul clasicității, acuratețea stilistică necesară cu care anii tinereții n-au prea fost darnici.

Iată de ce, cunoscîndu-se și găsindu-se mai bine, Lovinescu avea să treacă în deceniul al patrulea la o altă etapă a creației sale românești secondînd și de data aceasta noua direcție a ideilor sale literare, exprimate și argumentate pe larg în *Istoria literaturii române contemporane* și care dăduseră deja primele roade ale valabilității lor istorice prin ceea ce criticul însuși a numit „contribuția *Sburătorului*" la dezvoltarea „poeziei noastre epice".

În compania marilor scriitori frecventatori ai cenaclului său, un L. Rebreanu sau o Hortensia Papadat-Bengescu, teoreticianul prozei obiective se simte pe terenul ideilor sale aplicate. Poate n-ar mai fi fost nevoie să le sporească îndreptățirea și printr-un efort de creație propriu, mai ales că încercările din tinerețe nu-i justificau nici un fel de speranțe.

Ros de morbul ambiției literare și urmărit de demonul confesiunii, Lovinescu va stărui totuși în dulcea iluzie a creației, concepînd și realizînd treptat un amplu roman autobiografic, în centrul căruia stă Bizu, personaj ieșit printr-un transparent autodecalc psihologic, și uneori nu numai psihologic (vezi în acest sens și *Istoria literaturii române contemporane*, 1937, p. 291—292). Ca încercare de portret interior e neîndoielnic că însemnătatea lui pentru înțelegerea criticului nu trebuie neglijată. Schimbînd datele exterioare ale propriei sale existențe, Lovinescu nu scria de fapt decît niște memorii deghizate, cum dealtfel contemporanii (Pompiliu Constantinescu etc.) nici n-au întîrziat să observe.

Coordonatele personajului sînt așadar, *mutatis mutandis*, aceleași cu ale autorului însuși. Doctorul în litere de la Sorbona este înlocuit cu doctorul în chimie agricolă de la Hohenheim și toate împrejurările sale de viață sînt acordate ou acest punct de pornire, îndepărtîndu-se evident și fără îndoială voit de la detaliile autobiografice pe care le cunoaștem. Rămîn însă suficiente fapte care se alimentează din domeniul experienței trăite. Bănuim chiar mai multe decît cele recognoscibile cu ușurință sau mărturisite aiurea, mai ales din perioada copilăriei, adolescenței sau studiilor.

Interesul reconstituirii exacte a similitudinilor anecdotice este însă indubitabil mai scăzut decît cercetarea fișei morale a personajului principal și titular, Anton Klentze, zis Clenciu, zis, în fine, Bizu. Scepticismul dezabuzat și ironic, abulia temperamentală, obsesia morții acceptată cu resemnare, și deopotrivă cu ele — lipsa totală de spirit practic etc. sînt înseși datele portretului caracterologic pe care Lovinescu și le-a divulgat cu atîtea prilejuri și pe care le-a pus în lumină, mai presus de toate,

o existență adînc corespunzătoare. „O psihologie atît de deficitară, va scrie el mai tîrziu, referindu-se la anii copilăriei (în *E. Lovinescu*, Vremea, 1942, p. 15), s-a dezvoltat apoi în sensul inapetenței față de viață, rară la un copil de zece ani, al unui sentiment de indiferență față de orice bucurie, de labilitate, de precaritate, așa cum au fost analizate în unele capitole din *Bizu*".

Mișcarea epică a romanului este quasi-inexistentă. În fond ea nu lipsește, dar se estompează sub presiunea întinselor analize care acaparează atenția. Eleganța introspecției psihologice atestă un remarcabil progres față de primele nuvele și romane din tinerețe. Ceea ce persistă ca un element comun și aici este impresia dominantă de artificialitate, de confecție rece, impresia care se degajă din fiecare pagină (cu excepții absolut neconvingătoare), trădînd o funciară incapacitate a creației epice. De aici acuzația de „livresc", de absență a „vibrației sentimentale", care fac din *Bizu*, ca și din celelalte volume ale seriei, niște „romane cerebrale" (Șerban Cioculescu în „Revista Fundațiilor regale", nr. 4/1934, p. 192—193).

Într-adevăr, nici *Firu-n patru* — 1932, nici *Diana* — 1936, nici *Mili* — 1936 și nici *Acord final* — R.F.R., 1938 — 1939 nu izbutesc să remedieze ceva din carențele evidențiate de la început, schimbînd numai, în unele privințe, modalitățile narațiunii și ajungînd chiar pînă la intriga de tensiune polițistă din *Diana*, cu o reușită de virtuozitate poate, dar în nici un caz de substanță sau, cum zice cu întemeiată asprime tot Șerban Cioculescu : „Ne așteptam la o dramă umană și am fost invitați la un teatru de marionete". („Revista Fundațiilor regale", nr. 5/1937, p. 421).

Dincolo de asemenea rezerve, indiscutabil judicioase (și ele s-ar putea înmulți), unele pagini au totuși dacă nu percepția afectivă a realului, desigur dramatismul unui conflict interior, de natură însă nu vitalistă, ci intelectuală. Inautenticitatea care rezultă astfel nu ucide însă în întregime patosul efervescenței lăuntrice, ce se transmite în portretul moral cu trăsăturile înghețate în formule adesea memorabile, de un clasicism sever și sterilizat pînă la demnitatea și incisivitatea acută și inteligentă a unei maxime de la Rochefoucauld. Sînt amîndoi din rasa moraliștilor amari.

Prin astfel de pasaje, ciclul lui Bizu, mai ales romanul titular, se salvează de la o uitare irevocabilă. Cine gustă rafinamentul meditației reci și al stilului denudat de emoție va resimți oricînd plăcerea intelectuală a unor astfel de cărți. Dealtfel e semnificativ pentru Lovinescu faptul că, fixat numai pe calitățile fundamentale, a obținut în *Memorii* randamentul maxim la care puteau să-l ducă. Figurinele sale memorialistice sînt niște „caractere" în stil clasic, în care vocația moralistului s-a consumat ideal. Atenția la individual subsumat tipicului le este caracteristică. Aproprierea de la Bruyère s-a făcut.

Întorcîndu-ne la romane, afirmăm așadar rezistența și valabilitatea cîtorva elemente ce le sînt proprii. Pornind de la ele, G. Călinescu, afirma, e drept într-o scrisoare particulară (1932) : „mărturisesc fără ipocrizie că romanul mi s-a părut impresionant și *în felul lui abstract (s.n.)* chiar zguduitor. *Bizu* este singura analiză a sentimentului morții din literatura noastră și e roman, elegie și testament moral totodată" (vezi „Tribuna" din 9 februarie 1967, p. 5). Simplă politețe a criticului față de destinatar? Puțin probabil dacă ne rememorăm cele scrise chiar și trei ani mai tîrziu :

„Cînd, prin urmare, s-a coborît la mărturisire, în remarcabilele romane *Bizu* și *Firu-n patru*, maltratate de critică din socoteli înguste, a devenit în forma jurnalului, impresionant. Făcînd monografia morții în unul și a dragostei în altul, criticul a intuit pentru întîia dată în ele esența vieții". („Adevărul literar și artistic" din 10 februarie 1935, p. 7.)

Între aprecieri contradictorii e loc întotdeauna pentru judecăți mai senine. Călinescu însuși își amenda ulterior sensibil părerile, contestîndu-i romancierului „darul marei atmosfere" și „al creațiunii de oameni" (*Istoria literaturii române*, 1941, p. 723).

Verdictele majorității criticilor ca și ale timpului rămîn așadar să predomine în peisajul opiniilor diverse. Cîștigul lor este însă incontestabil, întrucît ne fixează mai clar dimensiunile adevărate ale romanelor lovinesciene care, putem conchide acuma, transmit prin mijloace modeste în genere și improprii fondului pînă la urmă, cadrele unei personalități autentice și inconfundabile, de un patetism real, incapabil însă a se obiectiva în creația epică, dar vădit admirabil în ipostaza sa de caracterologie morală.

Aceeași personalitate își manifestă prezența, sub altă mască bine-înțeles, și în cele două romane eminesciene *Mite* (1934) și *Bălăuca* (1935), tratînd tribulațiile sentimentale ale poetului. Lovinescu însuși a recunoscut-o, atrăgîndu-și pe bună dreptate reproșurile criticii contemporane. Totuși el nu se va sfii s-o repete și mai tîrziu : „Eminescu e, în fond, același Bizu..." etc. (*Istoria literaturii române contemporane*, 1937, p., 292). Intuiția chipului veritabil al poetului a fost așadar compromisă, oricît Lovinescu a revendicat pentru sine o anumită înrudire structurală cu psihologia eminesciană. Dacă adăugăm apoi fragilitatea știută a creației de viață, înțelegem de ce nici aceste romane, în pofida poeziei unor pagini de evocare nostalgică (pe care le admira Sadoveanu în „Însemnări ieșene", nr. 2/1936, p. 69) și a unor tipuri pitorești, n-au putut constitui mai mult decît niște eșecuri. Al treilea roman care urma să întregească ciclul n-a mai apărut niciodată.

Ceea ce surprinde în ele mai aparte este acum un anume schematism aproape didactic și ușor romanțios, neașteptat la un susținător constant al psihologiilor complexe. În viziunea sa, totul funcționează sub imperiul unui mecanism ascuns și prestabilit, ceea ce micșorează cu totul spațiul ficțiunii și al spontaneității, răpind ambelor cărți orice urmă de prospețime și autenticitate epică.

Nu e cazul a intra în toate amănuntele posibile și nici a arăta toate inadvertențele existente ; operația s-a făcut cu prisosință de către criticii momentului (Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu). Nu e cazul de asemenea nici a insista asupra acuzațiilor vădit răuvoitoare conform cărora Lovinescu ar fi intenționat denigrarea marelui poet. Fără cea mai mică bază reală, ele nu-și găsesc locul aici decît cu titlu de inventar.

Trecînd prin urmare peste aceste episoade romanțate din viața lui Eminescu, care l-au eliberat pe autor mai degrabă de o obsesie și o ambiție secretă decît de un impuls propriu-zis creator, rămîne stabilit că singurele pagini mai durabile ale beletristicii lovinesciene trebuie căutate tot în cele cinci romane ale ciclului lui Bizu. Mai ales că ele constituie și expresia cea mai reprezentativă a viziunii sale scriitoricești.

Motivul permanent și profund al întregii creații literare a lui Lovinescu — cîmp deschis pentru critica psihanalitică — este neîmplinirea erotică, neputința și iluzia realizării unui ideal în dragoste. E semnificativ că aproape nu există pagină a lui Lovinescu (de literatură, se înțelege !) care să nu surprindă vreun aspect sau altul al dramei infinite și eterne a iubirii nedesăvîrșite. Și de fiecare dată vinovate sînt ușurința, superficialitatea și imobilitatea de a înțelege și de a se înălța a femeii. Sînt motive temeinice de a vorbi la Lovinescu de un misoginism adînc înrădăcinat, care, fără a fi ridicat la rangul unui punct de vedere teoretic, se recunoaște ușor la fiecare pas. „Femeile sînt așa și întotdeauna vor fi așa. Ele nu apreciază meritele și nu-și dau seama de valoarea ideală a oamenilor. Ele se conduc după instincte..." etc. (*De peste prag*, 1906, p. 60). Persistența acestei teme în piesele, nuvelele și romanele lui Lovinescu este atît de mare încît gîndul unei preocupări obsesive, izvorîte din taina unei sensibilități ultragiate, nu poate fi înlăturat.

Ca și la Eminescu, aspirația și cucerirea erotică se produc în sens invers : de la femeie la bărbat, factorul pasiv fiind de regulă acesta din urmă. Nu Andrei Negrea sau Bizu iubesc, ci ei sînt cei iubiți. Dar insatisfacția lor e structurală și femeia e întotdeauna, revelată sau nu, în cele mai diverse ipostaze, o nouă Diana Serea, iluzie a unei fericiri intangibile, ascunzînd verdictul necruțător al sfîrșitului ce nu întîrzie niciodată prea mult. Își va găsi oare Bizu liniștea și împlinirea alături de Mili, cum ne sugerează finalul ciclului ? E problematic. Pentru a nu-și trăda esența, el trebuie să rămînă singur.

★

Ultima încercare de roman a lui Lovinescu — e vorba de manuscrisul *Mălurenilor* — a rămas inedită. Au apărut numai cîteva fragmente în „Vremea" din 1941—1942, în „Curentul" din 1943 și unul postum în „Revista Cercului literar" din Sibiu, nr. 2/1945. Din cîte ne putem da seama, intenția autorului era foarte îndrăzneață. Înnoirea mergea în sensul unei modernizări sensibile atît în ceea ce privește substanța romanului cît și unele modalități compoziționale. Conceput pe mai multe planuri, procedeu neîncercat în trecut, subiectul urma să graviteze probabil în jurul destinului unei familii de moșieri orășenizați, aceea a Mălurenilor, și mai în special în jurul avatarurilor erotice ale capului ei — Sergiu Mălureanu. Intrați în vălmășagul frenetic al marelui oraș — Bucureștiul anilor dinainte de război, cu atmosfera lui de grăbită occidentalizare — eroii romanului petrec în baruri sau organizează „escapade" la Sinaia, întrețin legături sentimentale după normele unei morale emancipate etc-etc. Un interes cu totul aparte pare că arată Lovinescu de data aceasta tineretului acelor ani, privit cu o rece obiectivitate incisivă, din care se vede bine dorința de a nu interveni cu judecăți personale, pentru a lăsa faptele să vorbească singure în întreaga lor nuditate. Nu putem întrezări cu limpezime evoluția narațiunii destul de întinse (4110 pagini mss.), dar este de crezut să ne aflăm în fața nu numai a unei tentative de modificare a formulei artistice, dar și a abordării unei tematici și problematici

cu totul noi, care indică eforturile criticului de a ieși din cercul experienţelor strict autobiografice printr-un roman de anvergură, poate din sfera preocupărilor unei Hortensia Papadat-Bengescu.

Anticipații și supoziții desigur... Ceea ce rămîne cert însă, fie și numai din cele cîteva fragmente, este, în ciuda înnoirilor vizibile și chiar ostentative, cunoscuta insuficienţă epică a lui Lovinescu. Nimeni nu poate sări peste propria sa umbră. Progresele dexterității romanești nu trebuie să înșele. Lovinescu a fost întotdeauna un scriitor capabil de evoluţie ascendentă. Deficitul creației de viață nu se poate însă remedia cu timpul și aceasta era marea lacună pe care Lovinescu n-a izbutit s-o umple niciodată.

Deși se poate regreta așadar absența acestei cărți dintre operele tipărite ale criticului romancier, e sigur că ea nu ne-ar fi modificat substanțial imaginea deja formată. Admițînd astfel limitele înseși ale spiritului creator lovinescian, regretul vine de la a fi fost lipsiți de încă un orizont în plus al prozei beletristice a unei mari personalități, orizont care prin ineditul său între preocupările obișnuite ale autorului ne-ar fi acaparat desigur toată curiozitatea.

În aceeași perioadă în care dădea la iveală fragmentele romanului său, Lovinescu publica și o limpede precizare a mult discutatului raport dintre spiritul critic și cel creator („Vremea", 11 ianuarie 1942, p. 6, reprodusă apoi în conferința de la radio din 3 februarie 1942 și publicată în vol. omagial de la Vremea, p. 209—214).

Ideea e a compatibilității depline dintre creație și critică, idee de care va face atîta caz și G. Călinescu, afirmînd chiar presupuneri și incidențe de ordin mai adînc structural decît Lovinescu. Acesta susține deocamdată doar atît : „criticul este ca orice talent : o disponibilitate". Pentru a-și schimba instrumentele cu cele ale prozei s-ar cere doar „o educație profesională". Dar critica însăși, critica modernă mai cu seamă, este o formă de creație întrucît „este străbătută și de un spirit creator însuflețind viața cărților în raporturile lor multiple, la fel cu acțiunea scriitorului asupra vieții însăși". Călinescu va împinge ideea pînă la paradox, trăgînd concluzii defavorabile din deficitul funcțiunii creatoare pentru calitatea celei critice. Pentru el marii critici sînt chiar marii scriitori. Oricît de frumoasă, ideea lui Lovinescu rămîne, prin moderația ei, mai aproape de realitate.

Cît despre critică privită ca formă a creației, discuția nu-și are locul aici. Se poate zice doar, oricîtă iritare ar stîrni tuturor categoriilor de „creatori", că ea conține o doză apreciabilă de cochetărie. Critica are o demnitate anume pe care și-o cîștigă decisiv abia prin întoarcerea la propria sa esență. Fiind o formă de activitate spirituală particulară, ea n-are nevoie de a se anexa fie și unei muze atît de ispititoare ca arta, pentru a-și afirma cu strălucire justificarea și autenticitatea printre domeniile culturii.

Dar să punem punct digresiunii, pentru a reveni cu strictețe la obiect. Am făcut asupra beletristicii lui Lovinescu aprecieri și considerații care

s-ar putea extinde și aprofunda. Dar ce rost au — ne întrebăm — atîtea comentarii insistente cînd materia estetică le îngăduie atît de puțin? Ar fi poate un exces de istorie literară.

O problemă este aceea a *Memoriilor* care conțin de bună seamă virtuți de mare literatură. Considerate de autorul însuși o specie critică, le excludem însă principial din analiza de față. Calitățile artistice ale criticii lovinesciene constituie un capitol special de studiu. Că acolo, mai mult decît în literatura propriu-zisă, se relevă adevăratul artist — aceasta este altceva. Pentru a-l lumina mai bine pe acela era nevoie să ni-l reamintim puțin și pe acesta. Pentru că din eșecurile acestuia s-a precipitat, poate, în cine știe ce retorte nevăzute ale unei alchimii care ne scapă splendida împlinire a celuilalt.

VOCAȚIA DE ISTORIC LITERAR A LUI G. CĂLINESCU

(Propedeutica ideologicului)

STANCU ILIN

Ca orice talent ieșit din comun, G. Călinescu s-a singularizat repede în epoca dintre cele două războaie mondiale. G. Ibrăileanu declarase patetic că prin G. Călinescu s-a făcut saltul de la preistorie la istoria criticii literare românești. Dar aserțiunea mentorului „Vieții românești" în loc de a impune, mai mult a iritat. Așa se face că, pînă tîrziu, marele critic a avut de străbătut un adevărat culoar al descurajării. Apariția monumentalei *Istorii a literaturii române de la origini pînă în prezent* a augmentat adversitățile. S-au spus cuvinte grele atît împotriva omului, cît și a operei. S-a pus la cale scrierea, în replică, a altei istorii a literaturii, din care nu a apărut însă decît volumul I. Un dialog cu contemporanii părea aproape imposibil de realizat. Geniul trebuie să-și urmeze solitar steaua sa.

Omul era însă structural sociabil. Mizantropia afișată un timp era — după cum mărturisește autorul însuși — o formă de protest față de o stare de fapt care bloca reflexul comunicării sociale. Dar, ca urmare a transformărilor profunde de după cel de-al doilea război mondial, în toate domeniile și deci și în acela al relațiilor dintre artă și societate, G. Călinescu este pus, dintr-o dată, într-o situație favorabilă spiritului său. Curînd *cronica mizantropului* va deveni — simbolic — *cronica optimistului*, marcînd o treaptă calitativ nouă în evoluția sa politică și estetică. Avem aici un caz tipic de determinare — ca să se exprimăm în termen lukács-ișt — a destinului unui om de cultură de către dezvoltarea istorico-socială.

Cel ce demonstrase magistral organicitatea naționalității noastre literare era chemat în agora pentru a lua parte la multiplele confruntări ideologice ale vremii. Opțiunea sa a fost clar în favoarea forțelor populare și se poate considera că primul său dialog autentic l-a purtat cu poporul, în gazetele politice pe care le-a condus.

Pentru cineva care nu cunoaște *à fond* biografia profesorului, îi va apărea ca paradoxală situația că estetul fin a fost acceptat și onorat — după 23 August 1944 — întîi de oamenii politici și mai apoi de confrații întru literatură. Activitatea sa democratică, în fruntea gazetelor, „Națiunea" și „Tribuna poporului", a acoperit un flanc important al luptei desfășurate de P.C.R. înainte de preluarea puterii depline în stat. Contribuția sa nu a fost uitată niciodată de conducătorii politici ai țării.

Dar, în timp ce marele critic își oficia funcțiile sale politice în cel mai înalt sfat al țării, și urca cele mai înalte trepte ale consacrării științifice, fiind ales membru al Academiei Române, cîțiva începători îi dădeau lecții de conduită marxistă într-ale literaturii. Va rămîne mai mult timp

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 4, p. 557—566, București, 1978.

ca un paradox al epocii cum o personalitate marcantă a culturii românești a avut parte ani de zile de un dublu tratament : cinstire în foruri politice și științifice și, în același timp, atacuri imunde prin presa literară și la universitate. Cine nu-și amintește de învinuirile nedrepte aduse de un pretins critic romanului *Bietul Ioanide?* Desigur, față de asemenea anomalii uitarea ar fi verdictul cel mai sever. În definitiv, în toate epocile și despre mai toți scriitorii au fost exprimate păreri diverse, pe o scară valorică foarte largă. Dar lucrurile iau o altă înfățișare din moment ce asemenea criticaștri ocupau anumite posturi cheie în aparatul instituționalizat al culturii și al învățămîntului. Repercusiunile erau imediate în programele școlare și universitare, în manualele și cursurile facultăților. Nu au lipsit nici măsurile administrative. În 1948, G. Călinescu a fost „trecut" la un curs „facultativ" Eminescu, de material documentar, interpretarea fiind lăsată pe seama altora. Asemenea șicanări au determinat plecarea lui G. Călinescu de la catedra de istoria literaturii române a Facultății de filologie, privînd, astfel, zeci de serii de studenți de luminile extraordinarei lui personalități. Martori oculari ai evenimentelor au notat pentru noi și pentru generațiile ce vor veni : „În realitate, în viață adică, după apariția romanului *Bietul Ioanide*, G. Călinescu a fost scos cu brutalitate de la catedra sa de profesor, unde lăsa amintiri și regrete de nesters generațiilor de studenți prin improvizațiile sale geniale și talentul său oratoric atît de rar la un gînditor de mare clasă[1]". Relativ recent, un alt mare scriitor rememora același act : „Îndepărtarea de la catedra Facultății de litere din București fusese un act concertat de către mai vechii săi adversari din corpul profesoral, aliați cu nulități patente, jignite în monstruoasa lor incapacitate de prestanța sa inegalabilă în fața studenților [...] Iată ce și explică faptul că un număr de 15 studenți, între care mă număram, am părăsit ostentativ facultatea la îndepărtarea sa de la catedra care pentru noi nu mai reprezenta nimic în absența Divinului critic" [2].

Departe de a fi un abstras politic, G. Călinescu a răspuns prompt chemării partidului de a lua parte la dezbaterile ideologice contemporane, deși în anii '50 nu frecventează cercurile scriitoricești și universitare. Singurul colectiv apropiat îi era Institutul de istorie literară și folclor, pe care îl vroia ca o familie spirituală. Dealtfel, el spunea mereu că vrea să aibă nu un institut, ci un „salon literar", asemănător celor din secolul al XVII-lea care, de pildă în Franța, au contribuit mult la progresul literaturii și artei.

În 1948, G. Călinescu se autodefinea, cu modestie, *tovarăș de drum* al materialismului. El a militat însă statornic în anii socialismului, pentru o interpretare marxistă a literaturii naționale. În perioada cînd sociologismul vulgar era în floare, G. Călinescu a fost acela care s-a ridicat cu hotărîre împotriva unor exagerări sau deformări [3]. Imediat după eliberare, profesorul se angajase pe linia progresului, condamnînd atitudinea de rezervă a unora : „Acei intelectuali care stau în rezervă fac asta nu fiindcă au

---

[1] Marin Preda, *Un semn de întrebare*, în „Luceafărul", XIII, nr. 37, 12 sept. 1970, p. 1.

[2] Eugen Barbu, *Posteritatea lui Călinescu*, în : „Amfiteatru", IX, nr. 12, dec. 1974, p. 94.

[3] Vezi, în această privință, o analiză detaliată la : Emil Manu, *Sociologismul vulgar și G. Călinescu*, (I—IV) ; în „Săptămîna", nr. 75, 12 mai 1972, p. 5 ; nr. 76, 19 mai 1972, p. 5 ; nr. 78, 2 iunie, p. 7 ; nr. 79, 9 iunie 1972, p. 5. Citatele ce urmează, privind acest moment, sînt extrase din studiul lui E.M.

caracter, ci tocmai fiindcă n-au caracter [...] Caracter nu este a te sustrage. Caracter înseamnă a înfrunta" [4].

Atacat frontal de revista „Flacăra" (nr. 3 și 6/1948), G. Călinescu își va defini și mai bine poziția, mai ales în articolul *Spre o critică marxist-leninistă*. Sprijinindu-se pe exemple din istoria literaturii și pe citate din Lenin, el deosebește printre alte sarcini ale criticii literare : „educarea poporului prin artă și crearea unei arte pentru mase", precum și cultivarea „realismului". G. Călinescu scria textual mai departe : „afirmăm aici, o dată pentru totdeauna (lucrul era dealtfel ușor de înțeles) că facem critică și literatură în baza ideologiei marxist-leniniste" și, față de tendințele de sociologizare exagerată a criticii și istoriei literare, sub falsa mască a marxismului, profesorul declara programatic : „Noi, profesorii universitari și scriitorii democrați reclamăm favoarea de a ne așeza [...] în fruntea luptei pentru noua ideologie. Universitatea să fie centrul preocupărilor ideologice". Splendida definiție pe care o dă bibliotecii, în continuare, este în fond o pledoarie pentru respectarea și continuarea trecutului nostru literar, împotriva unor „rătăciți", care înțelegeau rău multe lucruri, din „tinerețe și inexperiență". Deși sociologiștii vulgari vor deveni „agresivi", G. Călinescu își va continua linia sa sănătoasă de promovare a valorilor autentice, împotriva oricăror deformări, prin binecunoscuta rubrică de la „Contemporanul", și prin revista „Studii și cercetări de istorie literară și folclor". Remarcabile rămîn „studiile eminesciene" din 1955, cînd, după mulți ani de confuzie, datorată în special lui Ion Vitner, valoarea poetului nostru național era din nou afirmată, sub noi valențe. Urmează apoi seria de „materiale documentare" al căror sens mulți nu-l înțeleg nici azi. Pe lîngă calitatea lor intrinsecă de contribuții la cunoașterea trecutului, asemenea cercetări aveau și un sens polemic îndreptat către cei care cîrteau împotriva „rafturilor vechi ale bibliotecilor" — pentru a-și ascunde nepregătirea — dar și împotriva criticii impresioniste. „Materialele documentare" erau, totodată, o demonstrație că el nu se închista în estetism. Dealtfel, încă din 1939, în *Principii de estetică*, profesorul va accentua asupra importanței studierii împrejurărilor extra-literare : „un critic trebuie totdeauna" să se coboare la „istoria de documente", prin care el înțelege „*bibliografia, comunicarea de documente inedite, ediținea critică, critica izvoarelor sub raportul autenticității și al autorității, critica de atribuție, datarea unui document, istoria fenomenelor literare privite ca simple fapte de cultură, biografia socotită ca pură cronologie*" [5]. În același studiu de referință pentru principiile marelui critic din perioada antebelică, G. Călinescu va vorbi de „pregătirea istorică a momentului critic și a sintezei", de necesitatea ca „istoricul să fie mai întîi de toate un istoric general" ; mai mult, vedea istoria literară, „într-anume înțeles", ca „o ramură a istoriei generale" [6]. El, care a insistat atît asupra „vocației" și „gustului" criticului, va afirma hotărît că „adevărata critică de valoare conține implicit o determinațiune istorică" și din acest motiv nu făcea o disjungere netă între *critică și istorie*

---

[4] *Orizont închis*, în „Națiunea", nr. 9, 1946, p. 1. Vezi și articolul *Intoleranța opoziției*, *ibidem*, nr. 50, p. 1.

[5] *Tehnica criticii și a istoriei literare*, în *Principii de estetică*, București, Fundația pentru literatură și artă, p. 118. Sublinierile din text îi aparțin lui G.C.

[6] *Ibidem*, p. 121.

literară: „mulți s-au obișnuit a despărți istoria literară de critica așa-zisă estetică, făcînd din cea dintîi numai o introducere la cea de-a doua. În realitate, critica și istoria sînt două înfățișări ale criticii în înțelesul cel mai larg" [7]. Raportarea la istoria generală are și proiecție autobiografică sentimentală, printre profesorii de care își amintește cu stimă, atît în anii de gimnaziu cît și de facultate, numărîndu-se profesorii de istorie C. Giurescu [8] și D. Onciul, acesta din urmă trimițîndu-l la specializare la Roma în calitate de istoric. Poate de aceea va declara mai tîrziu, peremptoriu : „Am visat să fiu istoric !".

Explicarea istorică a faptelor de artă e o realitate de la sine înțeleasă în activitatea proteicului om de cultură în anii socialismului. Monografiile sau studiile sale despre M. Eminescu, Ion Ghica, Gr. M. Alecsandrescu și V. Alecsandri, înaintea oricăror altor calități, sînt importante prin deschiderea unor căi noi de cercetare a scriitorilor noștri clasici. Putem chiar preciza că primul studiu în care modalitatea critică călinesciană antebelică se „alterează" este *Domina bona* [9], publicat în „Jurnalul literar" din 1947. Nu cunoaștem în critica românească un alt studiu de tipologie socială mai plin de semnificații pentru proiecția eroilor lui Caragiale — vizionați cu perspectiva întregii noastre literaturi — în universal.

Crearea materialismului istoric de către Marx și Engels, legea după care conștiința socială este determinată de existența socială, dezvoltarea ideilor fiind condiționată de împrejurările materiale ale vieții au revoluționat și concepțiile despre cultură și artă. Aceste descoperiri au fost însă adeseori aplicate, la începutul epocii noastre noi, mecanicist și ilustrativ, pînă la pierderea specificității actului artistic, deși V. I. Lenin insistase asupra caracterului *contradictoriu* al reflectării, cu caracter dublu, care „nu este un act simplu, nemijlocit, de oglindire inertă, ci un act complex zigzagat, care *cuprinde în sine* posibilitatea desprinderii fanteziei de viață" [10]. Sarcina depistării acestor fine raporturi între „realitatea naturală sau artificială" și „realitatea artistică", între condițiile interne și externe ontologic implicate în nașterea operei de artă, și-a asumat-o G. Călinescu. Calea urmată de profesor a fost cea exemplară : lectura directă a textelor de bază marxist-leniniste. Cei ce-l înconjurau atunci știu cu cîtă seriozitate se dedica ilustrul critic acestui contact nemijlocit cu litera și spiritul viu al paginilor teoretice și cîte scînteietoare interpretări risipea în fața colaboratorilor săi. Unele au răzbătut în articolele săptămînale ale „cronicii optimistului" [11]. Cînd nu citise ceva, nu se angaja în speculații, ci recunoștea, pur și simplu, lacuna lecturii, revenind curînd — după ce se

---

[7] *Ibidem*, p. 101.

[8] Cf. M. I. Dragomirescu, *G. Călinescu. Originea și anii de formare ca elev*, în „Revista de istorie și teorie literară", tom. 18, nr. 4, 1969, p. 634.

[9] George Călinescu, *Principii de estetică*, București, E.P.L., 1968, p. 244—291. Fie-ne permisă o precizare de ordin documentar. Pe coperta volumului citat prenumele lui Călinescu este denaturat. Cei ce au stat în preajma profesorului știu cît îl irita apelativul de *George*. Ca o fatalitate, acest prenume stă pe aproape toate volumele apărute după moartea sa, și chiar pe firmele Institutului și a casei sale memoriale. În timpul vieții, cărțile pe care le-a tipărit le-a iscălit simplu „G. Călinescu" sau, mai rar, „Gheorghe Călinescu", ca în certificatul de naștere publicat în lucrarea mai înainte citată a lui M. I. Dragomirescu. Nu este cazul să fie respectată voința autorului și adevărul actelor de stare civilă ?

[10] V. I. Lenin, *Caiete filozofice*, București, 1956, p. 300.

[11] Vezi, de pildă, *Notații de lector*, în „Contemporanul", nr. 12 (59, 8), 28 mart. 1958, p. 1.

informa — cu lămurirea chestiunii ridicate. Avem, în acest sens, o mărturie documentară sigură în arhiva sa personală. Cineva, cu un spirit mai dogmatic, i-a adresat o scrisoare în care își manifesta nedumerirea, dacă nu chiar neîncrederea, față de petulanța sa ideologică. În treacăt fie spus, scrisoarea avea aerul unei lecții de marxism-leninism. Profesorul a reacționat și i-a răspuns magistral. La un punct însă, cu o întrebare formulată dubios, G. Călinescu a notat : „Ideea că nici o operă de artă nu poate fi înțeleasă în afara raportării sale la epoca în care a fost creată mi-este deocamdată inaccesibilă. Îmi rezerv un timp rezonabil spre a cerceta chestiunea și întrucît ea e în concordanță cu marxism-leninismul" [12]. Am reținut citatul deoarece este una din mărturiile peremptorii pentru probitatea și fuga de improvizație a marelui critic. Profesorul nu improviza niciodată, deși în public îi plăcea să afișeze spontaneitatea. În fond, fiecare afirmație se baza pe o documentare strictă și pînă și gestica era dinainte studiată. În afara indiscutabilei sale dotări, cheia succesului la G. Călinescu consta, nu mai puțin, în travaliul continuu și în pacienta acumulărilor. Într-un studiu de acum cîțiva ani, profesorul M. I. Dragomirescu sublinia perspicace o propoziție semnificativă în acest sens dintr-o mărturisire, făcută de G. Călinescu Profirei Sadoveanu, despre anii săi de școală : „Mergem spre un scop, dar în mod liniștit, latent" [13].

G. Călinescu nu și-a sistematizat ideile în domeniul esteticii și teoriei literare marxist-leniniste. El era mai mult un practician al criticii decît un speculativ, și prezentarea materiei enciclopedic îi repugna. Se ferea, apoi, de dogme și orice insistență în formulări teoretice i se părea osificare apodictică dăunătoare artei : „aceste lucruri delicate să fie numai atinse iar nu ofilite de prea multă pedanterie" [14]. „Prin deducție" — cum zicea el însuși în prefața mai sus citată — desprinzînd adică atitudinea sa în tot ce are atingere cu arta din opera critică, din beletristică, ca și din publicistica lui, un estetician ar putea scrie o carte interesantă despre concepția estetică marxist-leninistă a lui G. Călinescu, care ar sta cu cinste alături de texte — devenite de acum clasice — ale unui Franz Mehring, Georg Lukács sau Antonio Gramsci, acesta din urmă apreciat cu deosebire de criticul român.

Există un consens general în ce privește caracterul distinct al scrierilor călinesciene al anilor din urmă. Este la îndemîna oricui să observe că el încerca să ne ofere *altceva*, un alt model critic, în consens cu evoluția sa ideologică. Dar în ce privește particularizarea trăsăturilor noi ale criticii călinesciene în anii socialismului, exegeții operei lui nu s-au pronunțat, fiind vorba de o operație delicată, deoarece legăturile cu perioada interbelică — cum e și firesc — sînt multiple. Oricum, putem nota cu siguranță cîteva preocupări noi : explorarea folclorului literar cu scopul vădit de a găsi izvoare pentru o nouă resurecție artistică, lărgirea sferei conceptului de literatură veche, o mai acuzată considerare a împrejurărilor sau condițiilor externe ale operei de artă. Dar din multitudinea acestor relații, în

[12] Eugenia Oprescu, *Din manuscrisele lui G. Călinescu*, în „Revista de istorie și teorie literară", tom. 18, nr. 3, 1969, p. 507.

[13] M. I. Dragomirescu, *op. cit.*, p. 636.

[14] *Prefața*, în *loc. cit.*, p. 5.

fond elemente din istoria culturii a unei epoci, se arăta interesat în mod deosebit de datele din istoria politică (Găsim semnificativ, de pildă, a menționa că un Burckhardt sublinia, la umaniștii Renașterii, o preocupare exacerbată față de datele istoriei politice). Înclinația spre frescă în pagina de critică literară va face tot mai mult loc *explicației* de ordin istoric. În fine, acel adevărat cult al profesorului pentru „viața și opera" excepțională, un fel de antropocentrism fenomenistic în istoria literară va fi restrîns la preocuparea sa mai nouă față de procesul literar și de evidențiere a coordonatelor epocii. Modelul de cercetare călinescian postbelic a dat naștere unei direcții fertile de studiere monografică a scriitorilor. Citățm cîteva titluri remarcabile : *G. Ibrăileanu* de Al. Piru, *Alexandru Macedonski* de Adrian Marino, *Cezar Boliac* de Ovidiu Papadima, *Ion Slavici și lumea prin care a trecut* de Dumitru Vatamaniuc, *C. A. Rosetti — mesianism și donquijotism revoluționar* de Marin Bucur, *Octavian Goga* de Ion Dodu Bălan, *Vlahuță și epoca sa* de V. Râpeanu, *D. Bolintineanu și epoca sa* de Teodor Vârgolici.

Tot G. Călinescu înscrie în planurile institutului studierea periodicelor literare socialiste ; se va continua, apoi, cu revistele aflate sub influența Partidului Comunist Român [15]. Ceea ce s-a realizat la institut, sub imboldul lui G. Călinescu, a condus la legitimarea tipului de *monografie de revistă*, azi generalizat în istoria noastră literară [16] și a pus bazele conceperii, într-un viitor apropiat, a unei importante sinteze asupra raportului dintre lupta clasei muncitoare și literatură, raport întotdeauna dinamic și generator de direcții sănătoase în cultură. Este un răspuns pe care critica și istoria literară va trebui să-l dea aprecierilor cuprinse în *Programul Partidului Comunist Român:* „Purtătorii celor mai înaintate aspirații de progres ale umanității, adevărații făuritori ai civilizației materiale și spirituale a lumii au fost întotdeauna masele populare. Literatura și arta nu sînt creația unor aleși aflați deasupra vieții, trăind și gîndind în afara relațiilor sociale ; ele exprimă transformările care au loc neîncetat în societate, cuceririle forțelor revoluționare, progresiste, gîndirea înaintată a fiecărei epoci"[17]. În revista „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" se publicau atît exegeze despre literatura legată direct de lupta clasei muncitoare și a maselor populare, dar și studii despre scriitori mai „dificili", în care „spiritul critic obiectiv și nepărtinitor în judecarea valorilor ar-

---

[15] Vezi volumul *Reviste progresiste românești interbelice*, București, Editura Minerva, 1972.

[16] „Cercetarea monografică amplă a celor mai importante sau mai semnificative reviste ale trecutului nostru a fost și este una din preocupările Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", încă de la întemeierea lui. În ședința din 3 martie 1949 a Prezidiului Academiei, a fost aprobat planul de lucrări al Institutului, în care era prevăzută și o bibliografie analitică a revistelor socialiste. Această lucrare amplificată la dimensiunile a 12 monografii, începînd cu „Contemporanul" și sfîrșind cu „Viața socială" (1910) — a fost elaborată în Institut, în 1949—1950, împreună cu alte două lucrări de proporții — întreg acest ansamblu de realizări fiind distins în 1951 cu un premiu al Academiei. Date fiind dimensiunile de aproape 2000 de pagini la care ajunsese această serie de monografii, ea nu a putut fi editată atunci, dar a servit ca bază de informare pentru unele lucrări ulterioare ale Institutului și unele cursuri universitare (Ovidiu Papadima, *Sfîrșit de secol și contradicțiile lui*, în vol. *Reviste literare românești la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, București, 1974, p. 7).

[17] *Programul Partidului Comunist Român de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism*, București, 1974, p. 161.

tistice" [18] era promovat cu consecvență. Astfel, Teodor Vîrgolici găsea valențe noi, realiste în opera lui Mateiu Caragiale [19], socotit de critica dogmatică decadent și pernicios, după cum și opera lui Arghezi fusese decretată o „literatură a putrefacției". Marin Bucur scria despre Traian Demetrescu [20], Elena Piru despre Hortensia Papadat-Bengescu [21] iar Rodica Florea despre Alexandru Sahia [22], reevaluînd în mod just opera acestor scriitori, împotriva unor exagerări la modă și a unei confuzii a valorilor, tinzîndu-se a socoti pe Neculuță și Traian Demetrescu deasupra lui Eminescu. Și tot un membru al Institutului publica, la îndemnul lui G. Călinescu, în „Steaua", primul studiu de după război despre Goga [23]. Am mai menționa întîlnirile organizate de G. Călinescu la Institut cu scriitorii contemporani de primă mărime — indiferent dacă erau acceptați sau ostracizați de critica la modă — „pentru îmbunătățirea atmosferei artistice" : M. Sadoveanu, T. Arghezi, V. Voiculescu, Gala Galaction etc. Această frumoasă tradiție este continuată azi de Zoe Dumitrescu Bușulenga.

Din contactul cu concepția marxist-leninistă, G. Călinescu își va dezvolta două trăsături : simțul echilibrului și suplețea dialectică a demonstrației. Una din fotografiile personale la care profesorul ținea foarte mult este cea care-l înfățișează tînăr de tot pe Acropole, sprijinit de o coloană dorică a Partenonului. G. Călinescu visează că e grec, nu numai în ipostază de erou liric (*Cînd mă așez lîngă apa sărată a Pontului negru./ Pulpele goale-ntinzînd pe nisip, visez că sînt grec*), ci crede că, dată fiind apropierea noastră geografică de Elada, sîntem legați organic de această zonă spirituală. În artă, socotea că, în genere, clasicul — cu toate ipostazele sale ulterioare — „e un grec canonic, convențional, ireal" [24]. Nu greșim dacă afirmăm că apropierea lui G. Călinescu de marxism a fost mijlocită de aprecierile fără rezervă ale lui Marx și Engels față de arta greacă. Clasicismul antic, ca și cel francez sau alte întruchipări, i-au oferit criticului nostru modele de artă în care se face apoteoza omului, a umanității raționale, excluzîndu-se informitatea onirică. Umanismul socialist nu putea decît să-i dezvolte sensibilitatea sa față de echilibrul și armonia clasică. Imediat după cel de-al doilea război mondial, el îndemna tineretul spre clasicism, „nu ca un stil, în opoziție de pildă cu romantismul, ci ca un mod de a crea durabil și esențial la îndemîna claselor [25]".

Acest simț al echilibrului l-a determinat să ia atitudine față de exagerările sociologiste care tindeau, la un moment dat, să eludeze însăși specificitatea artei. Într-o cronică din „Contemporanul" (nr. 12, 28 martie

---

[18] *Programul...*, *loc. cit.*, p. 163.

[19] *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", VI, nr. 1—2, 1957, p. 299—317.

[20] *Opera lui Traian Demetrescu*, ibidem, p. 271—298.

[21] Ibidem, V, nr. 1—2, 1956; p. 197—212.

[22] *Alexandru Sahia*, ibidem, VI, nr. 1—2, 1957, p. 319—340.

[23] Dumitru Drumaru [D. Vatamaniuc], *Poezia lui Octavian Goga*, 1, *Începuturile literare*, în „Steaua", VIII, nr. 1, ian. 1957, p. 72—88 și 2. *„Cîntarea pămîntirii noastre"*, nr. 2, febr. 1957, p. 61—63.

[24] *Clasicism, romantism, baroc*, în *Impresii asupra literaturii spaniole*. București, Ed. pentru literatura universală, 1965, p. 11.

[25] *Sensul clasicismului*, extras din „Revista Fundațiilor regale," nr. 2, febr. 1946, p. 248.

1958), G. Călinescu — pornind de la o propoziție a lui Marx, citată în original (*Der Mensch formiert daher auch nach den Gesetzen der Schönheit...*) — comentează : „Frumusețea artistică e produs al omului și cuprinde o idee, fiind propriu omului, în urma cerebralizării lui, să continuie opera naturii. Putem foarte bine afirma în numele lui Karl Marx că arta e autonomă, ceea ce nu are nimic de-a face cu așa-zisa puritate a artei și segregare a ei de viață. Arta e un mod de viață reflectînd realitatea sub specia universalului, dar e artă, adică altceva decît produsul fizicește util" [26]. Fraza este celebră și ea constituie nu numai o ripostă pentru sociologiștii contemporani, ci și un răspuns — peste ani — unei vechi polemici începută de Maiorescu și Gherea. Este o nouă fundamentare — în spiritul materialismului dialectic — a mai vechii sale credințe privind prioritatea criteriului estetic în critica și istoria literară. Dealtfel, o mare parte din tinerii critici din anii '60, care vor combate fervent tendințele sociologiste, se vor intitula călinescieni.

Nu a fost încă suficient studiat rolul pe care l-a jucat personalitatea profesorului G. Călinescu în procesul viu al criticii și istoriei literare noi din țara noastră, în spulberarea unor confuzii, în stabilirea unei juste ierarhizări a valorilor noastre literare din trecut, pe baza concepției marxist-leniniste. Cerințele documentelor de partid, de a întări și dezvolta cultura socialistă, valorificînd tot ce are mai bun trecutul nostru literar, erau puse în aplicare cu competență și dăruire patriotică de G. Călinescu. În acest mod prestigiul său a crescut an de an, devenind un fel de critic oficial, încît intrarea sa în 1962 în rîndurile partidului a apărut ca un act firesc, spiritul său ardent, neobosit căutător al noului, consonînd cu flacăra mereu vie a marxism-leninismului. Dacă ne gîndim bine, ideea organicității literaturii noastre naționale din *Istoria literaturii...* nu este departe de gîndirea teoretică despre națiune a primului om politic al țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Dealtfel, secretarul general al Partidului — ca semn al prețuirii — îl cita, relativ recent, pe G. Călinescu cu o frază exemplară privind angajarea civică a scriitorului : „Tocmai la aceasta se referea și cunoscutul critic George Călinescu cînd adresa scriitorului român vibrantul îndemn : « Trăiește pe pămînt în cetatea ta, cu oamenii vremii tale, acesta este singurul chip ca mîine să fii al tuturor cetățenilor. Surprinde esența prezentului, singura prin care vei depăși ziua de astăzi și curiozitatea blazată a cîtorva esteți »" [27].

Opera capitală a istoriei și criticii literare românești rămîne desigur *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* de G. Călinescu, apărută în anul 1941. Am analizat, într-un studiu publicat recent [28], noutatea structurală a acestei lucrări fundamentale a culturii noastre, precum și receptarea ei în contemporaneitate. Semnalam atunci unele aspecte negative ale călinescianismului ca tendință epigonică. Am adăuga acum precizarea că mai toți imitatorii lui nu iau act de evoluția din ultima perioadă a activității sale. Or, tocmai în această epocă asistăm la evoluții

---

[26] *Cronicile optimistului*, București, E.P.L., 1964, p. 243.

[27] Nicolae Ceaușescu, *Cuvîntare la Conferința națională a scriitorilor*, în *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate*, 7, București, 1973, p. 355.

[28] *G. Călinescu sau dialogul exemplar cu tradiție*, în „Săptămîna", nr. 184, 14 ian. 1974, p. 1 și 3 ; nr. 185, 21 iun. 1974, p. 1 și 3.

ideologice remarcabile. Punctul de convergență al acestor dezbateri la care participă G. Călinescu îl constituie istoria literaturii.

Numai cîțiva ani trecuseră de la tipărirea *Istoriei...* sale și, în 1945, scoate un *compendiu* (cu o ediție a doua în 1946), în care — eludînd „biografiile, amănunte de istorie literară" — încearcă a stabili altitudinile, a proporționa valorile [29]. Prefața din care am citat are însă un acuzat aspect polemic : răspunde lui Eugen Lovinescu și altora, dezvoltînd puncte de vedere de filozofie a criticii nu fără legătură cu evenimentele vremii. Tot aci avem de notat și primele insatisfacții față de „ediția mare" a istoriei literaturii : „Adevăratele vini n-au fost semnalate. E de la sine înțeles că opera nu putea fi perfectă, fie că era o întîie încercare și mai avea nevoie de ani de studii și consolidare, fie că un om este ceea ce este, incapabil de a-și depăși marginile" Sau într-o notă : „Multe știri de amănunt au ieșit la iveală după apariția primei ediții mari. Ele vor fi folosite mai tîrziu". Se pare că este exprimată aici, pentru prima oară, intenția de a relua *Istoria literaturii române*. Și nu numai pentru completări documentare, deoarece, în anul imediat următor, în niște pagini manuscrise adăugate la *Sensul clasicismului*, precizează că ideologia „formează totuși un climat în care avea să se dezvolte arta ulterioară", iar „noi am ajuns la un moment de verificare a forțelor creatoare" [30]. Mai mult, în actul de constituire a Institutului se stipulează, desigur nu fără știrea și aprobarea directorului său, G. Călinescu : „Institutul de istorie literară și folclor are în primul rînd misiunea de a pregăti elaborarea științifică a unei istorii a literaturii române, din punct de vedere marxist-leninist" [31]. În 1949, G. Călinescu ar fi propus chiar redactarea unui Tratat de istorie a literaturii române, dar la realizarea lui s-a trecut de-abia în 1959, de către un colectiv larg, sub conducerea reputatului critic. Între timp, la Institut s-a constituit o arhivă de manuscrise și s-a profilat chiar o serie intitulată : *Istoria literaturii române în monografii*. De asemenea, în arhiva sa personală se păstrează exemplarul *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent*, pe filele căruia profesorul făcea completări, adeseori substanțiale [32]. Așa s-a născut confuzia între *Tratatul academic de istorie a literaturii române* și propria sa *Istorie...*, mulți învinuindu-l că ar dori mai degrabă să definitiveze o nouă ediție a binecunoscutei sale lucrări personale. Asemenea insinuări „absurde" le respingea cu vehemență : „Nu a fost vorba niciodată de a face la institut — încă o dată o spun — o istorie a literaturii a mea, o ediție a mea. O istorie a literaturii a fost înscrisă în plan ca o istorie a literaturii condusă de mine și făcută în colectiv. Și dacă nu s-a făcut acum zece ani este pentru că toată lumea a lăsat capul în jos cînd am propus să se facă. Pentru că aceasta este o chestiune foarte dificilă. Vom intra într-o vijelie nemaipomenită și eu voi intra în această vijelie și voi duce la bun sfîrșit lucrarea [...] Încît a pune mereu această problemă este tulburător. Aceasta produce un fel de aprindere cervicală, dar nu se întîmplă aceasta la mine [33]".

---

[29] *Istoria literaturii române. Prefața*, București, E. p. 1., 1968, p. 5 (ediție de Al. Piru)

[30] G. Călinescu, *Principii de estetică*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 370

[31] *Arhiva Academiei R.S.R.* P. 4., 1948—1951, vol. 1, f. 1.

[32] Date complete despre munca la o nouă ediție, vezi la Al. Piru, *Cu privire la reeditarea „Istoriei literaturii române"*, în *Varia*, II, București, Ed. Eminescu, 1973, p. 403—406.

[33] *Stenograma reuniunii Subsecției de limbă și literatură* (14 ian. 1959), în Arhiva Acad. R.S.R., P. 4. 1959, vol. 15, f. 48.

La alcătuirea unui *Tratat de istorie a literaturii române* el trece cu toată fermitatea începînd din anul 1959, lucrare colectivă de mare anvergură, de care se va ocupa pînă la dispariția sa, în martie 1965. El declara deschis că îndeplinea o sarcină de partid, afirmație fondată nu pe aspectul administrativ, ci pe mutațiile produse în gîndirea sa estetică. Hotărîrea sa de a ridica o asemenea construcție se bazează pe ideea fertilă — pe care o subliniază de mai multe ori în stenograme — că fiecare epocă, și deci și cea socialistă, are dreptul, necesarmente, să-și ridice propriile monumente [34]. Cu toată importanța pe care o acorda documentării, totuși G. Călinescu nu voia să alcătuiască o enciclopedie. Principiul estetic este dominant în judecata critică (deși el cerea specialiștilor să definească clar ideologia politică a scriitorilor), selecția operează strict și o ierarhizare valorică este evidentă. Mi se pare însă foarte important exemplul de aplicare a marxism-leninismului la literatură pe care „divinul critic" îl oferea criticilor și istoricilor literari actuali. De la înlăturarea sa de la facultate era pentru prima oară cînd avea posibilitatea să se adreseze, în mod organizat, nu numai prin presă, unui public mai numeros, în afara cercului strîmt al Institutului pe care îl conducea. Vocația de istoric a marelui critic — emergentă și în lucrările anterioare celui de al doilea război mondial — se va deschide ca o floare rară în epoca noastră socialistă, și numai moartea prematură îl va împiedica să desăvîrșească noua ediție a *Istoriei literaturii române* personală și să încheie lucrările la Tratatul academic colectiv.

[34] În noua sa configurație, *Tratatul de istorie a literaturii române* — ale cărei lucrări sînt în curs de desfășurare — nu ar avea decît de cîștigat dacă ar lua în considerare genialele îndrumări de „specialist" ale lui G. Călinescu. O parte a acestei prețioase munci de „redactor responsabil" la un tratat colectiv, le-am cules din arhive și le-am publicat (cu adnotările lui Al. Piru) în revista „Manuscriptum" (VII, nr. 2, 1976, p. 157—167 și nr. 3, 1976, p. 155—162).

TEATRUL-DOCUMENT — ASPECTE ALE PROBLEMATICII TEORETICE

VIORICA NIȘCOV

I. LITERATURĂ ȘI EVENIMENT. REPERE TEORETICE

1. Este limpede pentru oricine că o bună parte a literaturii — și a poeziei în speță — se află în strînsă și explicită legătură cu evenimentul istoric. Poezia ocazională (în accepția largă atribuită conceptului de Goethe), romanul psihologic și „realist", literatura de angajare politică, de la tragedia antică la romanele lui Hemingway sau Dos Passos, ficțiunea „istorică", de la Dumas la Feuchtwanger, apoi memorialistica, jurnalul intim, autobiografia, reportajul, genul epistolar etc., se află într-o relație fundamentală, fie de ordin genetic, fie de ordin și genetic și structural, cu evenimentul.

Mai mult. În măsura în care se admite că *orice* scriere literară răspunde într-un fel sau altul unei *experiențe de viață* (trăite direct sau cunoscute prin intermediul unei tradiții culturale anume), experiență la rîndu-i constituită de serii de evenimente, se poate gîndi *literatura* în ansamblu ca unul din cîmpurile semnificative de verbalizare a *evenimentului*. (Alte cîmpuri ar fi istoriografia, arhivistica, științele în genere.)

Ceea ce detașează, pe acest ecran general, seriile literare pe care le-am desemnat ca determinate genetic și structural de evenimentul istoric (romanul istoric, romanul de război, lirica omagială etc.) este, credem, orientarea acestora către evenimentul *marcat*. Eveniment a cărui existență în timp și spațiu reprezintă un moment de discontinuitate în fluxul realului, și a cărui amploare ca desfășurare și consecințe semnifică o anume sporită deschidere către universal; eveniment posedînd, intrinsec, un substanțial nivel energetic.

Astfel, spre a lua un exemplu extrem, căderea unui meteorit ori explozia unei stele, ca eveniment marcat, este mai aptă în raport cu combustia termonucleară curentă a aceleiași stele, de-a lungul a milioane de ani, să se constituie în obiect de referință pentru grupul formal de opere caracterizat de inspirație declarat evenimențială.

În interiorul acestui grup formal, organizarea paradigmatică pe relația cu *evenimentul marcat* ar decupa apoi un subgrup de opere destinate să funcționeze ca mulaje „perfecte" și „autentice" pe eveniment. Este cazul literaturii memorialistice, de reportaj etc. Aceasta tinde însă, după toate probabilitățile, la selectarea expresă a evenimentului marcat în virtutea tocmai a intenției de a deveni publică (vezi bunăoară *Dichtung und Wahrheit)*. Un jurnal scris *numai* pentru sine nu urmează în chip necesar să se

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 4, p. 567—575, București, 1978.

refere sistematic la evenimente socotite în mod obiectiv importante (vezi *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu).

2. Conform unor obișnuințe de gîndire bine impămîntenite în sfera conceptelor teoriei literaturii, evocarea literară corectă, pe baza unei informații prealabile și prin invocarea de argumente corespunzătoare, a unor evenimente aparținînd trecutului îndepărtat este socotită a fi *literatură istorică*. Dimpotrivă, evocarea de același tip a unor evenimente din trecutul imediat este numită, îndeobște, de un număr crescînd de teoreticieni și critici contemporani, *literatură documentară*. În virtutea acestei accepții conferite termenilor, *Henric al IV-lea* al lui Heinrich Mann nu ar fi literatură documentară, precum nici *Salammbô* al lui Flaubert. În schimb, s-ar integra pe deplin conceptului o piesă ca *Vicarul* a lui Rolf Hochhuth, pseudoromanele lui Norman Mailer (*Armatele nopții* etc.), un poem ca *În numele Statuii Libertății* al lui Evtușenko, construit din decupaje scoase din presă referitoare la asasinarea fraților Kennedy. Și aceasta *deși* atît romanul lui Flaubert cît și drama lui Hochhuth se bazează pe riguros același tip de demers constructiv : recursul insistent la *document* în vederea reconstruirii unei imagini conforme cu realul a unui eveniment istoric : războaiele punice — și nu numai acestea — într-un caz, programele naziste de genocid — și nu numai acestea — în celălalt caz. Dacă este însă să înțelegem prin *document* un obiect lingvistic sau extralingvistic a cărui semnificație este socotită ca pertinentă pentru un context dat, iar prin *pertinență* valoarea de autenticitate și de congruență cu contextul vom fi îndemnați să acordăm „literaturii (ficțiunii) documentare" o accepție mult mai largă decît cea curentă.

În această accepție, literatura documentară va integra cu mult mai mult decît numai seria operelor istorice. Ea va prelua și întregul fond al operelor care reproduc, parțial ori total, sau parafrazează în scop demonstrativ, o entitate structurală textuală prealabil constituită. În acest sens, ficțiune documentară poate fi socotită tragedia antică în raport cu *mitul* pe care îl citează în vederea propriei sale autentificări ; tot astfel misterele medievale în raport de Biblie ; povestirile hagiografice, ironice sau „artiste", moderne (Flaubert, Keller) în raport cu *Viețile sfinților;* pastișele sau parodiile de tot felul.

Există însă și putința de a utiliza termenul într-o *accepție restrînsă*. În felul acesta, accepția restrînsă a conceptului de literatură documentară devine cazul particular al unei semnificații generale larg cuprinzătoare.

Conform acestei concepții restrînse, avem a face cu ficțiune documentară atunci cînd entitatea structurală reprodusă, parafrazată, invocată etc. este verbalizarea fidelă și certificatoare a unui eveniment (istoric) marcat. Verbalizarea a cărei autenticitate este la rîndu-i validată de contextul cultural dat. Aceasta spre deosebire de cazul accepției largi a termenului în care „documentul" nu este neapărat ținut să certifice fapte obiective. Astfel, mitul ca „document" reproduce evenimente a căror realitate este în afara oricărei îndoieli doar pentru mentalitatea unui anumit moment istoric și a unui anumit mediu cultural. În vreme ce o diplomă militară din anul 106, să zicem, atestînd constituirea provinciei imperiale Dacia, referă inechivoc la un eveniment absolut incontestabil.

3. În principiu, se poate admite că ficțiunea documentară în sens restrîns este termen final în următoarea serie morfologică a cărei unitate este garantată de prezența constantă, deși variabilă, a categoriei *real:*

1) evenimentul istoric (marcat);

2) documentul comportînd constatarea, descripția, interpretarea evenimentului în scop informativ și asumînd valoare de adevăr, respectiv asumînd posibilitatea de verificare prin contextul cultural;

3) ficțiunea documentară care utilizează documentul în moduri variate, de la limita — netă — a *citării* (vezi montajul de citate, frecvent în dramaturgia postbelică, în *Ancheta* lui Peter Weiss, în *America albă* a lui M. Dubermann etc.), la aceea — vagă — a absorbției documentului în masa ficțională : condiția curentă a „literaturii istorice" de tipul romanelor lui Walter Scott, a „cronicilor" shakespeariane etc.

De la *eveniment* factual la *document*, și de aici la *ficțiunea documentară*, *realul* suferă grade diferite de distorsionare. În primul rînd în măsura în care este investit cu sens, respectiv *interpretat*. Căci dacă nu se poate nega prezența unui sens elementar, intrinsec, la nivelul percepерii fenomenului real, nu e mai puțin adevărat că *verbalizarea* acestuia îi afectează straturi de sens cu atît mai complexe și mai abstracte cu cît urmărește să-l epuizeze ca obiect de cunoaștere. Pînă și conceptualizarea cea mai simplă fluidizează, prin abstractizare, realul. Categoria *real*, care dă în întregime consistență categoriei *eveniment*, nu se mai suprapune în întregime pe categoria *document*, oricît de fidel ar reproduce aceasta din urmă pe cea de-a doua. Interpretarea, fie și minimală, prin predicația pe care o formulează asupra unui eveniment oarecare, ca subiect logic, produce de facto un alt eveniment, mai „epurat" în raport de primul sau, cu alte cuvinte, îl fixează pe acesta din urmă în condiția abstractă de obiect al subiectului cunoscător. Cu atît mai complex apare fenomenul, la nivelul scrierii literare, cu cît în literatură nu putem întîlni niciodată „evenimente" în stare pură, ci evenimente înfățișate din unghiul unei anumite *viziuni*. În al doilea rînd, realul este distorsionat odată cu trecerea de la cîmpul — cel puțin în principiu — verificabil, ca autenticitate, al istoriografiei, la cel incontrolabil — din acest punct de vedere — al literaturii. Distorsionare inevitabilă care are loc chiar și în cazul-limită în care scrierea literară se suprapune perfect pe document, chiar și atunci cînd autorii pretind — rigorist — a face nu literatură ci operă „ca și" istoriografică. Căci, nici chiar în atari împrejurări, nu se poate evita contextualizarea documentului într-un cadru cultural dat (reprezentație teatrală, formă versificată, limite compoziționale, de gen etc.), contextualizare care nu face niciodată mai puțin decît să confere evenimentului real — verbalizat ca *document* — statutul ambiguu al „ca-și-cum"-ului artistic, să-i confere tensiunea, proprie acestuia, dintre identitatea și respectiv non-identitatea cu realul. Fără a mai vorbi de cazurile evidente în care documentul este investit cu sens simbolic, este stilizat, este topit în masa ficțiunii ori este alăturat unor secvențe de vădit caracter ficțional. Așa apare bunăoară, reverberația fictivizantă pe care o asumă, în context documentar, „evenimente fabricate" precum întîlnirea — imposibilă în real — dintre Marx și Hölderlin în *Hölderlin*-ul lui P. Weiss, discuțiile (care n-au avut niciodată loc) între participanții la proces în pauzele sesiunilor tribunalului din *Cazul*

Oppenheimer al lui Heinar Kipphardt, anacronismele din discursurile lui Marat în *Marat—Sade* al lui Weiss etc.

Statutul documentar, respectiv nivelul „conform cu realul" al scrierii ficționale se validează, firește, doar în măsura în care *documentul*, și prin acesta *evenimentul*, este recognoscibil, respectiv certificat ca autentic.

Absența indicilor expliciți de autenticitate documentară a unui text ce se voiește riguros „conform istoriei" răpește pieselor incluse ca probe orice valoare expresivă. Este, de pildă, ceea ce Esslin îi reproșează — cu iritație excesivă — lui Peter Brook în legătură cu spectacolul *US*, spectacol „în care pînă și pasajele autentice par false pentru că le lipsește indicația sursei (...). Căci numai cunoscînd identitatea reală a cutărui personaj, spectatorul poate aprecia importanța mărturiei acestuia. O documentare care omite să indice sursele este o contradicție în termeni, mai rea decît lipsa totală de documentare" (147).

Dacă admitem că primul termen al seriei eveniment-document-ficțiune documentară *produce* de fapt seria, cu alte cuvinte își reproduce modelul la diferite nivele de existență semiotică, putem socoti problematica ficțiunii documentare, cum dealtfel sugeram, ca nemijlocit contiguă problematicii *citatului*, categorie înțeleasă nu numai restrîns, ca „reproducere întocmai a vorbirii cuiva", ci și în sens larg, ca „reproducere a unei *structuri* date". Că această structură poate fi de ordinul produsului mental (nivelele unei opere literare spre pildă), reproducerea sa generînd moduri parodice (de la imitație la pastișă) sau că poate fi de ordinul datului istoric, reproducerea verbală a acestuia constituind materialmente *documentul* și, respectiv, ficțiunea documentară, în ambele clase de împrejurări este vorba în fond de *același* tip de demers logic : respectarea principiului cauzalității (seria poate fi citită într-un singur sens) și a principiului variației la temă [1].

Elementele seriei eveniment-document-ficțiune documentară sînt reciproc omoloage, pentru că ilustrează corespondența paradigmatică dintre modurile universului, modurile gîndirii (ca sens și semnificare) și modurile limbii (ca retorică desfășurată). Dar, evident, omologie nu înseamnă identitate. Trecerea de la eveniment la document este — cum sugeram — trecerea de la model la imaginea în oglindă a modelului, imaginea fiind totodată mai săracă (în concretitudine) și mai bogată (în sens) decît modelul [2].

Ceea ce desparte, la rîndu-i, *ficțiunea documentară* de *document* este, în primul rînd, materializarea dimensiunii *enunțării*, altfel spus, introducerea instanței naratorului atotștiutor care ne face să vedem ceea ce nu se poate vedea cu ochiul liber. Această împrejurare funcționează cu titlu

[1] Acest punct de vedere este extrapolat nu o dată la întreg cîmpul literar. Todorov, de pildă, afirmă, în linia formaliștilor ruși, că nu există geneză de texte literare cu pornire de la ceea ce nu ar fi *text*, ci, totdeauna, numai de la o activitate de *transformare* a unui discurs preexistent, viața însăși nefiind decît o bio-grafie, lumea socială o socio-grafie etc. (95).

După Borges, se știe, scriitorul nu face decît să varieze necontenit același număr, limitat, de situații fundamentale și metafore în așa fel încît orice propoziție nu este decît, conștient sau nu, citat, iar literatura în ansamblu, producție arhivistică.

[2] Situație tipică pentru *orice* proces de reflectare, pusă aici pregnant în evidență de condiția-limită a documentului ținut să se muleze pe eveniment.

exclusiv doar într-un singur sens : prezența naratorului omniscient nu este obligatorie pentru scrierea de ficțiune documentară ; în schimb, *absența* lui este *indispensabilă* pentru ca documentul să fie document.

În al doilea rînd, diferența dintre *document* și *ficțiune documentară* este plauzibil exprimabilă în termenii (lui Todorov) de *semnificare* și *simbolizare*. Putem spune astfel că semnificarea doar a referențialului imediat este caracteristică documentului pur. Cînd semnificația referențialului *semnifică însă la rîndu-i ceva* („simbolizare"), am avea a face cu transgresarea documentului, cu convertirea lui în literatură (eseistică ori de ficțiune documentară).

Iată, spre exemplu, *Vietnam-Diskurs*-ul lui Peter Weiss. S-ar zice, la prima lectură, un text aflat sub condiția „enunțului științific", strict referențial. Personaje individuale sau grupuri de personaje debitează enunțuri de substanță istoriografică (informații strict autentice, prelevate din lucrări de istorie, reportaje la fața locului, jurnale intime, memorii, rapoarte ale unor organisme internaționale, discursuri ale unor personalități politice, texte de acorduri internaționale etc.) cu scopul de a informa asupra momentelor marcante ale istoriei Vietnamului începînd cu secolul al VI-lea, era noastră, și terminînd în 1964, anul angajării totale a Statelor Unite în războiul civil din Indochina.

Aparent am avea a face cu un macrotext-document alcătuit prin punerea cap la cap, în ordine cronologică, de microtexte-document. În fapt însă, caracterul strict referențial al enunțurilor este supus unei refracții semantice. Este, cu alte cuvinte, relativizat de funcția simbolică atribuită contextului. Procedeele de simbolizare — aici — a enunțurilor sînt simple. Menționăm pe cele mai întrebuințate :

1. personificarea narațiunii istorice — purtătorii evenimentului sînt concomitent și agenți și instanță narativă. În loc de : „*ei*, dușmanii, au ajuns în vastul Imperiu de Mijloc, au auzit vorbindu-se de bogățiile Țării Mekong", cum ar suna enunțul într-un document sau într-un tratat de istorie, este utilizată construcția : „*noi* am ajuns în vastul Imperiu de Mijloc etc." ;

2. utilizarea concretului — la nivelul descripției se constată predominanța propoziției constituită minimal din subiect și predicat (eventual complement) de tipul oligopropozițiilor :

> „Apele sînt bogate în pește
> Pădurile sînt bogate în vînat
> Pămîntul este bogat în rod" ;

3. selecția evenimentelor istorice programată pe un tip unic de moment, situația conflictuală de un anume gen, respectiv repetarea obstinată la diferite nivele istorice a aceluiași mod conflictual : *agresiunea armată*.

Toate acestea ne fac să înțelegem că textul nu mai semnifică numai „lunga istorie" a războaielor care au lovit Vietnamul ci și — și mai cu seamă — simbolizează condiția *războiului continuu*, a războiului de apărare dus de o țară mică împotriva unui agresor mare și puternic, indiferent dacă acesta va fi fost Celestul Imperiu, Franța colonială, Japonia ori Statele Unite.

II TEATRUL-DOCUMENT CA LITERATURĂ DOCUMENTARĂ ÎN SENS RESTRÎNS

1. Ca literatură documentară în sensul restrîns dedus mai sus, *teatru-document* este o categorie conceptuală utilizată pentru a desemna una dintre tendințele reprezentative ale teatrului politic postbelic, îndreptată precumpănitor împotriva interpretării convenționale și conservatoare a istoriei naționale sau mondiale mai apropiate sau mai îndepărtate [3] (J.D. Zipes, 474).

S-ar părea că în fruntea „valului documentar" stă dramaturgia germană (Rolf Hochhuth : *Der Stellvertreter* [Vicarul], 1963 ; Heinar, Kipphardt : *In der Sache J. Robert Oppenheimer* [Cazul Oppenheimer], 1964, *Joël Brand*, 1965 ; Peter Weiss : *Die Ermittlung* [Ancheta], 1965 etc.) urmată îndeaproape de cea americană (Howard Sackler : *The Great White Hope* (Marea speranță albă), 1968 ; Artur Kopit : *Indians* [Indienii], 1968 ; Davidson El Haji Malik : *A Play about Malcolm X* [O piesă despre Malcolm X], 1968 ; Donald Freed : *The United States vs. Julius and Ethel Rosenberg* [Statele Unite contra Julius și Ethel Rosenberg], 1969 etc.) și în genere de cea europeană. Teatrul lui Armand Gatti și Armand Salacrou în Franța, drame precum *Murderous Angels* [Îngerii ucigași] a irlandezului Conor Cruise O'Brien (despre complicitatea lui Dag Hammerskjöld la uciderea lui Lumumba), piesele unor dramaturgi ca David Wright, Peter Cheesmann în Anglia, M. Schatrov și V. Ossipov în U.R.S.S., apărute cam în același timp, atestă răspîndirea cvasi-generală în interiorul literaturii europene și americane a acestor forme dramaturgice.

2. a) Drama documentară ca formă a teatrului politic valorifică, din punct de vedere tematic, probleme de interes public legate de sfera experienței concrete și imediate : probleme deci ale puterii, ale violenței, ale războiului, ale pericolului atomic, probleme și fapte legate de mișcări de eliberare națională și socială, revoluții etc.

b) Scopul dramei documentare este în primul rînd de a informa sau de a reactualiza și corecta informații transmise. Ea se interpune astfel între cunoașterea (incompletă ori eronată) a realității, respectiv între imaginea acestei realități la nivelul de informație al opiniei publice largi la un moment dat, și realitatea însăși, pentru a o corecta pe prima în funcție de cea de-a doua. *Vicarul* și *Soldații* (1967) lui Hochhuth bunăoară revizuiesc opinii curente în legătură cu personalități istorice marcante. Papa Pius al XII-lea și respectiv Winston Churchill sînt acuzați, cu probe în sprijin, de participare morală la crimă. Papa pentru a fi păstrat din rațiuni de calcul politic tăcerea în fața exterminării a milioane de evrei în lagărele naziste. Churchill pentru a fi ordonat mitralierea de către RAF

---

[3] Această definiție este, din punct de vedere teoretic, necorespunzătoare. Ea nu ține seama de posibilitatea (principială și practică) a utilizării dramaturgice de documente cu referință alta decît cea strict politică. Ea afirmă punctul de vedere al acelor autori pentru care existența privată a cuiva este importantă numai în măsura în care o influențează în vreun fel ori altul marile raporturi de forță politice. Există totuși și texte (un exemplu ar fi, la noi, scenariile radiofonice ale lui Nicolae Stoian) construite pe materiale autentice privind chestiuni de familie, profesionale etc. și care nu au de fel mai puțin statut *documentar*. Iar dacă adoptăm totuși definiția de mai sus, este numai pentru că are o acoperire practică substanțială în producția curentă a teatrului-document. Majoritatea covîrșitoare a dramelor documentare, și a celor de răsunet, este incontestabil de natură politică.

a populației civile, bombardamentele apocaliptice, lipsite de orice noimă strategică din primăvara anului 1945 asupra Hamburgului și a Dresdei, precum și înscenarea accidentului în care și-a pierdut viața generalul Sikorski.

În măsura în care izbutește să facă cunoscut în chip percutant domeniul culiselor politicului, să dezvăluie nu numai *fapte brute* ci și cauzele acestora, să demaște, să demistifice etc., drama documentară poate fi socotită ca unul din domeniile de secularizare ale esotericului.

Caracterul instructiv al teatrului-document nu se epuizează însă în aducerea la cunoștința opiniei publice a unor fapte parțial sau total necunoscute, respectiv în transferarea unui domeniu de cunoaștere din proprietatea intelectuală a unui grup restrîns în proprietatea tuturor. Ba chiar de cele mai multe ori evenimentele relatate sînt, în sine, cunoscute mediului social și cultural cărora piesele-document li se adresează. *Joël Brand* a apărut după procesul Eichmann, *Ancheta*, după procesul de la Frankfurt, *Cazul Oppenheimer*, după procesul intentat savantului.

Plusul de informație pe care îl aduce drama-document față de *știrile* brute transmise prin radio și T.V. sau publicate sub formă de reportaje în presa de mare tiraj se referă nu atît la obiectualitatea ca atare a evenimentului, cît la sfera interpretării lui. Simpla inserare a evenimentului în cadrul dramatic al spectacolului are în sine o valență deictică cu valoare interpretativă. Cu atît mai mult avem de-a face cu un atare tip de informație de factură superioară în cazul asumării implicite a interpretării unui eveniment dat (prin muzică, gest, dar și *decupaj* operat în document) sau comentariului explicit (prin vocea corului, a raisonner-ului etc. — vezi *Marat—Sade*).

c) Rezultă așadar și din cele spuse mai sus, că în teatrul-document planul *interpretării* are, de o manieră sau alta, o pondere cel puțin egală cu cea a planului relatării evenimențiale nude. Pînă și textele care se prezintă ca montaj riguros de citate-document, precum *Ancheta* ori *Cîntecul Fantoșei lusitane*, izbutesc să sintetizeze cele două modalități a fi definitorii pentru procesul de enunțare, *relatarea* nudă de fapte, fără intervenția locutorului pe de-o parte, *discursul*, presupunînd locutor, auditor și intenția de a-l influența pe acesta, de cealaltă parte. *Discursul*, adică planul interpretării, este în teatrul-document :

1. *prealabil* relatării (prin criteriile de selecție a materialului conținînd deja adresa către spectator, voința de a demonstra și convinge),

2. *implicat* în relatare (prezent în absență — vezi mai sus pomenita organizare semnificativă a relatărilor evenimențiale care ajung să se autosemnifice),

3. *explicit* și *independent* de relatare.

În treacăt fie spus, problema relației dintre narare și interpretare este fundamentală pentru întreg cîmpul literaturii. În măsura în care se admite că pînă și relatarea „nudă", ca modalitate organizată de comunicare, implică, din principiu, la nivel fie și minimal, *interpretare*, se va înțelege că literatura în ansamblu nu este decît un mod de evaluare continuă a realului. Pe de altă parte, relația *interpretare/relatare* poate constitui temelia unei tipologii literare capabile să dea seama de posibilitățile și limitele de semnificare asumate de diversele categorii literare. Tipologia ale cărei poziții extreme ar fi ocupate de narațiunea evenimențială „pură"

(în care interpretarea este implicată în selecția, structurarea etc., seriei de *relatări evenimențiale)* și, respectiv, de lirică și de literatura de reflecție (aforism, maximă, proverb, în care seria *relatării evenimențiale* este implicată în *interpretare)*.

d) Drama-document își instruiește publicul asupra necesității de a veghea ca în viața publică să nu fie încălcat principiul care în viața privată este socotit ca de la sine înțeles : respectul adevărului și dreptății. De aici consecințe de ordin constitutiv și funcțional.

Închegîndu-se exclusiv și explicit pe intenția de a face dreptate prin descoperirea, cu dovezi în mînă, a adevărului, prin sancționarea, fie și morală, a vinovaților, teatrul-document este caracterizat de atracția funciară către structura de „tribunal" și, consecutiv, către aproximarea procedurii judiciare. El presupune deci ca date intrinseci : construcția logico-deductivă (manifestată la nivel de parte sau de întreg) ; referința socială ; gruparea ternară a relațiilor interumane (agresori/victime/instanță acuzatoare — chiar cînd aceasta nu e figurată nemijlocit, ea este asumată de atitudinea autorului și, respectiv, de atitudinea pe care autorul tinde să o provoace publicului) ; autenticitatea probelor utilizate ; funcția demonstrativă. Atunci cînd drama-document reprezintă procese judiciare *(Cazul Oppenheimer, Cîinele generalului* (Kipphardt), *Ancheta, Procesul Horia)*, ea își autosemnifică condiția structurală.

Adoptarea procedurii judiciare asigură textelor documentare contraponderea dramatică necesară echilibrării osaturii lor precumpănitor narative. Este un mod de introducere prin artificiu a tensiunii în uniformitatea cîmpului relatării epice, tensiune indispensabilă demonstrației și, consecutiv, funcției educative pe care și-o asumă plenar teatrul documentar.

e) Modalitatea, să-i zicem, *dramatică*, în raport de care teatrul-document se poate defini în chipul cel mai coerent, pentru că alcătuiește împreună cu ea o unitate de simetrii, este *happening*-ul.

Pe de-o parte cele două categorii formează o poziție structurală ireductibilă. Astfel, în vreme ce în cazul happening-ului asistăm la tendința de a estompa pînă la anihilare componenta verbală a spectacolului în favoarea texturii sale gestuale, vizuale și sonore, în cazul teatrului-document izbește tocmai densificarea componentei verbale, respectiv angajarea masivă, implicită ori explicită, a funcției interpretative a limbajului.

În vreme ce happening-ul este prin definiție improvizație de moment, cel mai adesea nestructurat prealabil și avînd ca singure repere date doar cadrul instituțional, beneficiind deci de avantajele totalei libertăți de acțiune, teatrul-document este strict elaborat și determinat (prin document, respectiv prin evenimentul descris de document) atît în punctul său de pornire cît și pe întreaga durată a desfășurării textelor sale. În paranteză fie spus, teatrul-document este marcat de tensiunea inerentă dintre *libertate*, ca referință politică intratextuală și *determinarea* materială (prin document), restrîngînd deliberat libertatea de mișcare a autorului, obligîndu-l la supunere față de model.

Pe de altă parte, *happening*-ul și teatrul-document sînt unite printr-un punct de origine comun : ambele își trag îndepărtat obîrșia din mai-sus-pomenitul sentiment general de neîncredere în forța cuvîntului creator de ficțiune.

Dacă însă reacția în cazul *happening*-ului este de a-i elimina cuvîntului încărcătura de informație rațională, în cazul teatrului-document ea rezidă în a evita ficțiunea, plăsmuirea de lumi inexistente.

Unității genetice îi corespunde o solidaritate de scop. Atît *happening*-ul cît și teatrul-document se reclamă de *adevăr* și de *esențe* (primul urmărește să atingă cu ajutorul limbajului gestual și imagistic) „arhetipul subconștientului colectiv". Cel de-al doilea să degajeze prin limbajul reflecției modelul arhetipal al unui fenomen social istoric în vederea modificării structurilor lumii contemporane.

BIBLIOGRAFIE

1. Arendt, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, 1972.
2. Brecht, B., *Über Politik auf dem Theater*, hrsg. von Werner Hecht, Berlin und Frankfurt, 1973.
3. Doinaș, Șt. Aug., *Teatrul agitatoric al obiectivității*, în „Secolul XX", 1970, nr. 3.
4. Doinaș, Șt. Aug., *Fapt istoric, fapt literar*, în „Secolul XX", 1971, nr. 6—7.
5. Esslin, M., *Un exemplu de teatru documentar*, în „Secolul XX", 1971, nr. 6—7.
6. Melchinger, S., *Geschichte des politischen Theaters*, Hannover, 1971.
7. Șerban, G., *Expansiunea evenimentului și soluțiile artei moderne*, în „Secolul XX", 1971, nr. 6—7.
8. Tarrab, G., *Le happening. Analyse psychologique*, in „Revue de la société d'histoire du théatre", XX (1968).
9. Todorov, Tz., *Poetica. Gramatica Decameronului*, București, 1975, nr. 24.
10. Vanhellputte, M., *Reflexions sur le courant documentaire du théâtre alemand d'aujourd'hui*, în „Études Germaniques", 22 (1967), nr. 4.
11. Zipes, J., *Das dokumentarische Drama*, in *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*, Stuttgart, 1971.

TEATRUL TRAGIC AL LUI RADU STANCA

IOANA LIPOVANU-THEODORESCU

Eseist, cu preocupări de filozofia culturii, de estetică, de critică literară și dramatică, poet, interesat de „resurecția baladei", și mai ales dramaturg, actor și în special regizor, cu merite incontestabile în dezvoltarea spectacologiei românești, Radu Stanca este un creator încă puțin cunoscut. Cărțile sale, toate apărute postum, îi cuprind numai o parte din operă, iar manuscrisele sînt încă pline de surprize, îndeosebi în ceea ce privește dramaturgia. Singurul volum de teatru publicat pînă în prezent (Editura pentru literatură, 1968) conține doar cinci din cele cinsprezece piese cîte a scris, alte cîteva se află risipite prin reviste, iar unele, printre care o creație importantă ca *Rege, preot și profet*, continuă să fie complet necunoscute. Prezentarea de față își propune o viziune de ansamblu asupra teatrului său.

Ambiția mărturisită a dramaturgului a fost de a scrie tragedie. În articolul *Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității* (Sibiu, 1960) el discrimina între comic, dramatic și tragic, situîndu-l pe acesta din urmă în vîrful piramidei. Spre deosebire de comic, care, ca „reacțiune față de un obiect sau o ființă exterioară", ar „angaja" numai anumite sectoare ale personalității, tragicul ar fi o atitudine fundamentală care ne-ar „ocupa" ființa „în întregul ei". „Sentimentul de totalitate", precum și exemplaritatea eroului pe care-l promovează ar constitui și însemnele superiorității tragediei față de dramă : „În tragedie eroul este angajat total, actele sale sînt definitive, ele angrenează un univers întreg. Eroul tragic ne face complici, pe cînd eroul dramei numai martori". Și mai departe : „Natura dramei rezidă în procesul de individualizare a personalității umane, pe cînd natura tragediei în acela de socializare a individului. [ ]. Tragedia e umanistă, pentru că structura ei e în cauza umanității".

De la bun început se poate constata temeritatea poziției teoretice a lui Radu Stanca, care pledează pentru tragedie într-o epocă în care destinul speciei este deosebit de controversat. În literatura occidentală contemporană, în general sceptică față de valorile spirituale și morale, locul tragediei este tot mai frecvent ocupat de farsa tragică, în care tragicul este degradat pînă la grotesc. Dürrenmatt, în *Theater Probleme* (1955), considera chiar că singura formulă dramatică potrivită pentru chipul societății vest-europene ar fi comedia, comedia grotescă, violentă, paradoxală.

În țările socialiste, dat fiind concepția despre acordul de principiu al individului cu natura și cu instituțiile, s-ar părea, de asemenea, că tragedia și-a pierdut motivația ideologică de existență.

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 4, p. 577—587, București, 1978.

În ceea ce privește literatura noastră, specia a fost întotdeuna puțin cultivată și Tudor Vianu o enumera încă din 1934, în *Estetica* sa, printre genurile desuete, alături de epopee, epistola didactică, satira și meditația romantică.

Radu Stanca nu pledează nici el pentru o simplă reeditare, ci pentru modernizarea conceptului prin sincronizare cu mutațiile psihologice produse în lume după cel de-al doilea război mondial: „Prea mari au fost evenimentele trăite de omenire în ultimele două decenii, prea cumplite încătușările de forțe și prea colosale descătușările" pentru ca omul scenei să nu se orienteze „spre un teatru și de dimensiuni mărețe, compatibile cu omul nou".

În această accepție modernă, tragicul devine „o valoare etică", în legătură cu forțele volitive și raționale ale omului. „În afara rațiunii nu este posibilă decît o stare traumatică ... specifică dramei", scrie eseistul. Deosebirea față de tragedia antică apare astfel net: „Din conștiința modernă a tragediei, destinul", „înțeles ca forța determinantă a acțiunii", „trebuie eliminat și înlocuit cu conștiința de sine". Noul erou se încătușează de bună voie în situația limită care îl va duce la pierzanie; „pentru că știe că de această încătușare e condiționată libertatea omenirii". Moartea personajului „reprezintă victoria lui" și trebuie aplaudată ca o „apoteoză". „Patosul tragic" devine astfel „patosul lucidității", avînd un „sens eliberator", „profund optimist".

Prin această situare integrală a eroului tragic sub imperiul rațiunii, Radu Stanca polemizează implicit cu o direcție principală din estetica genului, mergînd de la *Nașterea tragediei* (1871) de Nietzsche pînă la, să zicem, *Moartea tragediei* (1961) de George Steiner, ambii autori condiționînd existența speciei de capacitatea omului de a colabora, prin formele subconștiente ale sufletului, cu substratul metafizic al existenței.

Desigur, atît iraționalismul desăvîrșit cît și luciditatea integrală ar lipsi genul de dramatism și tensiune intelectuală. În fond, tragedia a fost, încă din antichitatea grecească, și rămîne termenul de înfruntare dintre ceea ce omul știe și ceea ce nu știe, concretizarea opoziției dintre conștient și inconștient. „Tragedia se naște în mijlocul umbrei și luminii și din opoziția lor" spunea Camus în *Conferință ținută la Atena despre viitorul tragediei* (1955), unde își exprima convingerea că, după Antichitate și Renaștere, abia în epoca noastră specia își va găsi o a treia mare perioadă de înflorire.

Am amintit aici numele lui Camus, scriitor care din alt punct al Europei pledează pentru tragedie, nu pentru că ar fi de bănuit vreo influență între cei doi scriitori, ci, dimpotrivă, din pricina argumentației lor diametral opuse.

Camus reintroduce în teatru o fatalitate la fel de dură ca la tragicii greci, motivînd-o astfel:

„Universul pe care individul secolului al XVIII-lea credea că-l poate supune și modela cu ajutorul rațiunii și al științei a dobîndit într-adevăr o formă, dar o formă monstruoasă. Rațional și în același timp imens, el este universul istoriei. Dar la acest grad de imensitate, istoria a luat înfățișarea destinului. Omul se îndoiește că va putea să o domine, el poate doar să lupte. Printr-un paradox ciudat, exact cu armele pe care le folosise pentru a combate fatalitatea, omenirea și-a croit din nou un destin ostil.

După ce a ridicat domnia umanului la rang de Dumnezeu, omul se întoarce împotriva acestui Dumnezeu. El se află în plin conflict, luptînd și totodată derutat, sfîșiat între o speranță absolută și o îndoială definitivă".

Omului camusian nu-i rămîne decît libertatea revoltei împotriva necesității oarbe, o revoltă mereu reînnoită, dar și mereu înfrîntă.

Radu Stanca, dimpotrivă, este încrezător în forța omului de a-și lua în posesie destinul și de a deveni propria sa călăuză. Clarviziunea personajului nu este însă nici în teatrul său un dat inițial, liniar, ci rezultatul unui proces dinamic în care eroul se luptă cu propriile tenebre, astfel că, în cele mai bune piese ale sale, sensul ideologic nu se degajă dintr-o schemă aridă, ci dintr-o dezbatere convingătoare. Dealtfel, nu toate tragediile scriitorului răspund exigențelor moderne precizate în articolul citat, care, scris cu doi ani înaintea morții, îi fixa punctul final al evoluției dramaturgice. Îndeosebi cele concepute în tinerețe țin mai mult de semnificația tradițională a genului, eșecul omului în fața destinului generînd un sentiment de tristețe metafizică.

Piesa cea mai apropiată de mentalitatea antică a tragediei este *Hora domnițelor* (1945), unde eroul se află în conflict cu o riguroasă ordine universală, pe care nu o poate tulbura decît pentru o clipă și aceasta cu prețul vieții. El nu se poate dezmărgini, nu poate adică opri în loc „hora domnițelor", alegorie a perpetuei curgeri temporale, și nu se poate contopi cu un principiu cosmic superior, încarnat de Milița, căreia aceeași putere transcendentă îi interzice temporalizarea. Semnificațiile sînt explicitate chiar în textul piesei prin intermediul unor personaje raisonneur, mai ales Călugărul, eroii abia reușind să travestească conceptele într-un limbaj imagistic de elegantă sensualitate.

Piesa depășește însă simpla alegorie și aspiră la condiția mitului, care este simbol, prin atmosfera poetică de bună calitate, creatoare a unor relații subtile între transcendență și imanență. Motivul fatumului antic — domnițele sînt un soi de parce autohtone — este transpus într-un tărîm de legendă românească, guvernat de legi crude și neînțelese. Antonio, aventurier italian, nu poate sparge hora și din cauza stihiilor ostile ale unui spațiu care nu-l primește, sugerînd o mitologie a adîncului, care nu mai explicitează ci potențează un mister și duce cu gîndul la teatrul lui Blaga, autorul *Horei domnițelor* manifestîndu-se, ca și în alte domenii dealtfel, drept unul dintre cei mai personali discipoli ai poetului filozof.

Mediul autohton apare și în *Ochiul* (1945), „fantasmă tragică" și nu pur și simplu „tragedie", pentru că eroul nu este unul exemplar, ci dimpotrivă, un om slab, incapabil să răspundă comandamentelor istoriei. Bogdan cel chior, urmaș nedemn, ca și Ștefăniță din *Viforul* lui Delavrancea, al ilustrului Ștefan, se prezintă ca o natură dilematică, care pendulează între ambiție și neputință, între loaialitate și ispita crimei, balanța înclinînd în favoarea forțelor negative. Celelalte personaje sînt de o stilizare extremă, iar intriga convențională, accentul căzînd și aici pe atmosferă și viziune poetică, prilejuite de actualizarea unui motiv legendar, se pare persan, despre ochiul care rîde și ochiul care plînge, ambii ochi magici.

Ca și în *Hora domnițelor*, plutește și aici o atmosferă crepusculară, defavorabilă eroului. Forțe cosmice ostile declanșează drame ale pămîntului: putrezirea holdelor, moartea păstrăvilor. Se vorbește aici de o

„zodie" misterioasă, în legătură cu „puteri subpămîntene", alcătuind împreună o conjurație care sancționează de data aceasta debilitatea morală a personajului. Ca și în piesa precedentă, stihialul, animînd universul înconjurător, este o încordare expresionistă în cadrul romantismului scriitorului, după cum, aici, înfruntarea finală dintre Bogdan și femeia îndoliată, alegorie a Moldovei pîngărite prin călcarea legilor ei scrise și nescrise, ține de vechea recuzită clasicistă.

Mai unitară, dovedind o tehnică dramaturgică evoluată, cu o mai bună sudură între planul ideatic și cel figurativ, cu o alternare mai abilă între momentele previzibile și cele surprinzătoare, este *Dona Juana* (1947), distinsă în același an cu premiul Lovinescu pentru dramaturgie.

În extrem de bogata ilustrare literară a mitului lui Don Juan, mergînd de la Tirso de Molina și Molière pînă la Max Frish (*Don Juan sau Dragostea pentru geometrie*, 1952) și Samuel Beckett cu recentul său *Don Juan în infern* — în teatrul românesc motivul a mai fost tratat de Victor Eftimiu în *Don Juan* (1922) și de Minulescu în *Amantul anonim* (1928) — Radu Stanca are ingeniozitatea de a inventa și de a-și structura piesa în jurul figurii unei *Done Juane*, cu care insațiabilul spaniol reface pentru o clipă mitul platonician al androginului. „Ne dorim poate de la începutul lumii, de cînd ființa noastră unică s-a rupt în două", spune eroina.

Piesa are o construcție pe verticală, cuplului principal opunîndu-i-se în contingent perechea săltăreață a valeților Fiorelo-Fiorela, apariții de *commedia dell'arte*, iar în transcendent Don Morte, personaj alegoric care consemnează în final eșecul omului în fața absolutului :

„Din clipa în care ai cunoscut dragostea unică, de mai presus de oameni, mi-ai fost hărăzită mie. Căci dragostea este sora mea, Dona Juana, nu sora vieții, așa cum credeai tu. [ ] În curînd va începe ora neagră, ora nălucirilor de beznă. Peste umerii goi ai zilei va cădea, în curînd, lințoliul fără de sfîrșit al nemișcării. Ceasurile se vor cufunda în oceanul îndoliat al veșniciei. Dona Juana și Don Juan — nefericiților amanți — noapte bună".

Într-un interesant articol, *Tragicul și sfera morală* („Tribuna", 12 iunie, 1969), Șt. A. Doinaș considera, pe urmele lui Max Scheler din *Zum Phaenomen des Tragischen*, că „vina tragică" depășește „sfera morală". Ea „plutește în istorie. Nu e a eroului și nu e a nimănui", „zarea metafizică" fiind „singura care poate da ospitalitate unui asemenea concept", constatare care se potrivește și primelor tragedii ale lui Radu Stanca, unde eroii n-au decît vina nobilă a unei prea mari fervori idealiste. În ceea ce-i privește pe Don Juan și Dona Juana, ei sînt victimele unui qui-pro-quo funest pe care, din orgoliu, fiecare îl inițiază, și faptul că nici unul nu provoacă o confruntare pentru a afla adevărul ține de fatalitatea unui destin. „Talismanul" și „pumnalul", false probe ale infidelității, ca și batista Dezdemonei zărită de Othello în mîna lui Cassio, sînt, la Radu Stanca, capcane mai mult sau mai puțin întîmplătoare ale realului, pretexte pentru precipitarea unui deznodămînt care emană din structura personajelor (Dona Juana : „Mie și lui Don Juan nu ne este îngăduit să fim îndrăgostiți. Ce-ar mai rămîne din măreția noastră dacă s-ar ști că și noi iubim?"). Vina se află „în istorie", mai ales în istoria relațiilor dintre absolut și relativ.

Motivul *Donei Juana* fusese prefigurat în *Madona cu zîmbetul* (1944), piesă într-un act, și este interesant de urmărit drumul parcurs de Radu

Stanca de la „dramoletă", cum și-o subintitula singur, la „comedia tragică", în care perechea hazlie a valeților nu alterează tragismul pur al cuplului principal.

În *Madona cu zîmbetul* fatalitatea este de natură interioară, personajele fiind prinse într-o horă a pasiunilor cu sens univoc, nu reciproc. Toți aleargă unul după celălalt și nici unul spre celălalt, fiecare urmînd drumul propriului său sînge (într-o versiune anterioară dramoleta se intitula *Atotputernicul sînge*, 1942). La această explicație biologică, cu inflexiuni psihanalitice, se renunță în *Dona Juana*, în favoarea unei motivații transcendente, mai apropiate de statutul pur al tragediei. *Madona cu zîmbetul* se află între dramă și tragedie, între argumentația psihologică și cea poematică, între realitate și mit. E un tablou florentin renascentist, cu pasiuni dezlănțuite, sensualități flamboyante și un aer demoniac, asigurat de apariția meșterului Leonardo.

Dona Juana păstrează jocul dragostei cu moartea, sensualitatea ambianței, narcisismului femeiei, dar înalță totul într-un plan simbolic. Se desăvîrșește procesul de demonizare sau de hieratizare a personajelor, ceea ce permite mitizarea integrală a atmosferei. Don Antonio, simplu pretendent la mîna Donei Lucrezia, fuzionează cu meșterul Leonardo pentru a da naștere lui Don Morte, celebra curtezană devine o „zeiță" intangibilă, o „minune de ghiață", pe care numai Don Juan o poate birui, iar în locul lui Pietro Siburi, amantul fatal al temutei Borgia, apare Don Juan însuși. Pasiunile sînt aici convergente, iar cuplul principal înnobilat prin aspirația către unicitate. Eșecul capătă astfel o mai pregnantă valoare simbolică pentru condiția dintotdeuna tragică a omului în fața absolutului.

Mitizarea subiectelor va fi o permanență în teatrul lui Radu Stanca, care, fie tratează într-o viziune foarte personală mituri străvechi, fie conferă o aură mitică personajelor, situațiilor, spațiilor inventate de el. Aici mi se pare că rezidă o deosebire importantă între tragedie și dramă, aspect de care scriitorul nu se ocupă în nici un fel în articolul *Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității*, unde proclamă supremația tragediei prin ignorarea piscurilor dramei, care, dacă nu e melodramă, nu lucrează numai cu cazuri iresponsabile și nu-i este interzis accesul la absolut, cum afirmă eseistul, uitînd desigur „dramele absolute" ale lui Camil Petrescu, unde eroii, "excepții în înălțime", se conduc după deviza „totul sau nimic", excluzînd, ca și personajul tragic, „ieșirile de rangul al treilea". Și totuși, ei aparțin dramei și nu tragediei, pentru că, oricît de exemplari ar fi, se desprind din viața de toate zilele, din timpul și din spațiul nostru al tuturor, nu din spațiul atemporal al mitului, ca eroii lui Radu Stanca, deosebire de perspectivă care atrage du pă sine modalități diferite de tratare : analiză psihologică în primul caz, argumentație poematică în cel de-al doilea. Desigur, nu orice mit impune o tratare eminamente tragică, după cum nu orice tragedie este necesarmente mitică, dar, cînd aceste două calități se întîlnesc, tragedia cîștigă în pregnanță și puritate, iar mitul în profunzime și autorul *Donei Juana* este unul dintre cei mai fervenți cultivatori ai amîndurora, la el tragedia și mitul identificîndu-se.

Viziunea mitică, dialogurile organizate poematic, limba intens metaforizată țin de structura adînc poetică a dramaturgiei lui Radu Stanca. Personajele sale vorbesc ca în *Cîntarea cîntărilor*, cu imagini fruste și sen-

suale, simple și alambicate în același timp, dovedind prin acumulare un gust baroc.

Barochismul limbajului este singurul exces pe care și-l permite în teatru scriitorul. Piesele sale au în general o arhitectură severă, cu respectarea unităților aristotelice și a construcției piramidale, evoluînd spre un punct culminant și apoi coborînd spre un deznodămînt, cu personaje care-și împart echilibrat încărcătura dramatică, cu scene economicoase, cu detalii strict necesare. Ghirlandele imagistice maschează chiar schelăria ideologică uneori prea aridă a conflictului și umanizează, prin sensualismul lor, personajele întotdeauna la el alegorice sau simbolice. Această stilizare nu se explică atît prin rigorile clasiciste pe care și le-ar impune un temperament romantic, cum se afirmă de obicei, cît prin interesul primordial al dramaturgului pentru ideea poetică, pe care toate componentele materiale ale piesei, ca și ale spectacolului, sînt menite s-o slujească.

Pînă să descopere vidul transcendenței și faptul că toată metafizica se absoarbe în imanență, adică în legile fundamentate în exclusivitate de om, Radu Stanca a populat conceptul și cu personaje din mitologia creștină, ca în *Turnul Babel* (1945), o parabolă biblică, și în *Drumul magilor* (1944), „vifleem tragic".

Spațiul și timpul biblic apar și în *Rege, preot și profet* (1947), una din marile sale creații, în care arcul metaforic depășește sensul religios. Abia începînd cu această piesă se poate vorbi de un „patos al lucidității" în teatrul scriitorului, personajele de aici ajungînd să-și asume în mod conștient destinul și să-și distribuie cu clarviziune rolurile terestre.

Regele ridică în „cetatea imaginară" unde se petrece acțiunea un palat al desfătărilor trupești. E un vanitos care înțelege să-și fundamenteze gloria pe satisfacerea instinctelor celor mai de jos ale supușilor, dovedind că aparține doar contingentului și efemerului.

Profetul, omul transcendenței, vituperează împotriva păcatului, cerînd pocăire și prevestind moartea tuturor sub dărîmături, prin cutremur.

Preotul alege calea compromisului între viața pămîntească și viața de apoi. Rolul său fiind de a veghea ca „lucrurile să nu-și iasă din albie", el transformă „casa plăcerilor" într-o biserică, reușind astfel să mușamalizeze conflictul dintre ceresc și pămîntesc.

Profetul sfîrșește prin a se martiriza benevol în folosul obștii. Mulțumit să constate resurecția morală a păcătoșilor, pocăiți de groaza apocalipsei, el renunță la împlinirea profeției și acceptă să sfințească noul lăcaș, urmînd ca mai apoi să dea satisfacție, prin propria moarte, mulțimii, care crede că a avut de-a face cu un șarlatan. Rolul Profetului fusese doar de a „scoate lucrurile din făgașul lor", „de a tulbura apele", pentru ca Preotul și Regele să le poată reașeza într-o matcă subtil modificată în bine.

Există în această piesă excelent construită, cu o atmosferă măiestrit diferențiată de la un act la altul, cu o intrigă imprevizibilă, cu roluri pregnante — mai trebuie menționată partitura fecioarei Abigael, răzvrătita piesei, discipolă fanatică a Profetului, dar în fond o fiică a pămîntului, care cere să i se plătească „aici", „nu în ceruri" — un joc dur între transcendență și imanență, formată din obișnuințe și vanități omenești străvechi. Profetul, strivit între aceste două absoluturi, va triumfa în viitor și Preotul surprinde cu sagacitate dialectica încleștării dintre etern și trecător :

„Va veni însă o vreme cînd toți vor cunoaște adevărul. Și atunci numele tău va fi slăvit în vecii vecilor. Îngăduie-mi să ți-l slăvesc înainte de veac. Îngăduie-mi să mă prostern la picioarele tale înainte de a începe fățiș dușmănia noastră (îngenunchie). Preotul va duce mai departe învățătura Profetului, dar pentru ca să o poată face va trebui să ceară moartea aceluia". (Act. III sc. II).

Relația dintre Preot și Profet este asemănătoare cu cea dintre Mag și Zamolxe, din „misterul păgîn" al lui Blaga. În ambele cazuri oamenii bisericii se interpun între profeți și mulțime, dovedind rolul nociv al credinței instituționalizate, care împiedică revelarea directă a „adevărului", a „adevărului" mitic, firește. În ambele cazuri idealurile profeților învinge prin chiar moartea lor, ca în orice tragedie de bună calitate.

Blaga își înscena viziunea despre „transcendentul care coboară" în spațiul dacic, pentru a fuziona cu omul și cu peisajul, în timp ce Radu Stanca este preocupat, ca și în alte piese ale sale, de dialectica mai generală a înfruntării dintre relativ și absolut, de revelarea parțială a eternului în efemer. Profetul său poate fi considerat un simbol nu numai al martirilor religioși, ci și al vizionărilor istoriei, de multe ori sincronizabili cu un timp superior epocii lor. Pentru prima dată în opera dramaturgului, imanența nu mai apare ca o simplă oglindă a transcendenței, ci conducîndu-se după legi proprii, ceea ce înseamnă o pondere sporită acordată omenescului. Se pregătește astfel saltul calitativ de concepție din creațiile următoare.

În toate piesele lui Radu Stanca discutate pînă acum, mobilul acțiunii s-a aflat în inconștientul personajelor. Antonio se prinsese în „hora domnițelor" mînat de impulsul erotic, suveran și în *Madona cu zîmbetul* și în *Dona Juana*. Ruth din *Drumul magilor* și profetul din *Rege, Preot și Profet* se lăsaseră călăuziți de o misterioasă voce lăuntrică, care fusese însăși vocea transcendenței. Iată spovedania lui Ruth:

„Din noaptea cînd am cunoscut iubirea stelei, s-a deschis în mine o gură care vorbește singură... Mă ascult vorbind, cînd eu de fapt tac. Mă ascult propovăduind, cînd eu am pe suflet cele mai grele păcate. Mă stăpînește steaua și mă tem să nu devin lunatecă". (Act I, sc. IV).

În *Oedip salvat* (1947), dramaturgul își plasează pentru prima dată eroul sub zodia rațiunii, în acord cu teoria sa despre tragicul lucid și optimist, compunînd o piesă cu replicile dense, cu ideologia bine încarnată, cu un profil distinct printre creațiile literaturii universale dedicate acestui mit.

Personajele au de înfruntat și aici un fatum nemilos, cu dublă forță represivă: transcendentă și imanentă, aceasta din urmă alcătuită din „voința elementelor" subpămîntene. Izbăvirea de păcate a lui Oedip, aflat în drum de la Theba la Kolonos, și fericirea lui Eumet, plecat de la Kolonos către Theba, sînt condiționate, de omorîrea unuia de către celălalt. Dramaturgul imaginează o cursă a morții într-un peisaj arid, de un gri obsedant, o zbatere adînc omenească între disperare și speranță, între tentația de a se lăsa în voia „puterilor oarbe" și aceea de a acționa conform forțelor proprii. „Poate undeva în adîncurile nestăpînite de zei există un mijloc de salvare", nădăjduiește Oedip. „De unde știi că nu e în mine și altceva de care numai eu sînt în stare?" cutează să întrebe

și Eumet și amîndoi descoperă că „potrivirile tainice de dincolo" de ei pot fi înfrînte.

Originalitatea scriitorului în tratarea acestui străvechi personaj, prezent de-a lungul veacurilor la Sofocle, Seneca, Corneille, Voltaire, Hugo von Hofmannsthal, Gide, Cocteau, Victor Eftimiu (*Thebaida*), stă în prometeizarea lui Oedip, care reintră în legendă izbăvit prin pure forțe omenești — inteligență și solidaritate umană — și edificat cu o „conștiință nouă".

Oedip salvat, consfințind biruința omului în lupta cu destinul fără pierderea nici unei vieți, nu mai este o tragedie, ci doar o „dramă", dar una din acele drame care „trebuie jucate ca niște tragedii", cum spune eseistul Radu Stanca, adică cu „tehnica marelui patos", știință fără de care actorii nu vor putea niciodată atinge „sublimul și tragicul", categorii în permanență conjugate în teatrul său.

În toate piesele de pînă acum, nefericirea omului a fost motivată ontologic, prin presiunea unei misterioase forțe supranaturale. În toate, transcendența, ca una dintre cele două părți ale conflictului, își găsise figurația printr-un simbol: hora magică în *Hora domnițelor*, ochiul fermecat în *Ochiul*, Don Morte în *Dona Juana*, dracul și vocea lui Dumnezeu în *Turnul Babel*, „steaua vestitoare" în *Drumul magilor*, luna apocaliptică și apoi translucidă în *Rege, preot, și profet*, iar în *Oedip salvat*, oracolul, „vocea nemărginitelor margini ale universului", cum se exprima, printr-un oximoron, dramaturgul.

În *Ostatecul* (1958), pentru prima dată la Radu Stanca, „transcendența este goală", iar fatalitatea de natură socială, autorul ajungînd să sugereze, în modalitatea sa poetică, ideea materialistă a imanenței ca determinantă exclusivă a destinului uman.

Acțiunea se petrece în „vechi timpuri războinice", în care oamenii mai cred în zei, dar această credință este prezentată ca absurdă. Oștenii lui Dropix sînt convinși că au înfrînt oastea lui Buer numai pentru că au fost conduși „de undeva dintre zei" de Abatirs, pe care-l credeau ucis, dar care de fapt trăia, dovedind astfel că ei ieșiseră victorioși numai datorită energiei morale descătușate de încrederea în dreptatea unei cauze.

Fiii, Abatirs și Kleomede, opun moralei dure, sangvinare a taților, Dropix și Buer, viziunea unei lumi noi, bazate pe valorile gîndirii și ale unei afectivități mai blînde, dramaturgul surprinzînd procesul de melancolizare a unei lumi barbare, modificare pentru care floarea albă purtată la cingătoare de Kleomede, în locul arcului, devine un simbol.

Se vorbește și în această piesă despre o împlinire cerută de „voia elementelor", numai că aici omul, prin jertfe exemplare, reușește să inculce un tîlc mai drept în „rostul" lucrurilor:

Kleomede: Legile mele sînt blînde și în ele stau închiși toți viitorii tăi urmași.
Buer: Din legile mele strigă strămoșii cerînd îndestulare.
Kleomede: Dacă treci de partea strămoșilor îți vei pierde urmașii...
Nu fi călăul nepoților tăi.
(Act. II sc. IV).

Abatirs și Kleomede vor muri unul pentru celălalt și amîndoi pentru a înnobila sensul devenirii ulterioare. Este una din acele morți agreate

de teoreticianul Radu Stanca : apoteotice, clarvăzătoare (*Abatirs* : Libertatea mea stă în moartea mea), animate de sentimentul responsabilității față de semeni.

Cu *Rege, preot și profet*, *Oedip salvat*, *Ostatecul*, piesele sale de vîrf, scriitorul își eticizează tragedia, inculcîndu-i un sens parabolic, elocvent pentru încrederea sa în ameliorarea destinului social și cosmic al speței umane.

S-a vorbit de *Ostatecul* ca despre un *Romeo și Julieta* al prieteniei. Într-adevăr, piesa are un anume iz shakespearean, prin opoziția spectaculoasă între temperamentele sangvinare și cele gracile, prin clocotul pasional și stilistic, prin atmosfera războinică punctată de reflecții și exprimări aforistice. Dramaturgul român nu rîvnește însă la complexitatea de spectacol al vieții oferită de teatrul lui Shakespeare, ci este în primul rînd interesat de mesaj. Principiul stilizării funcționează și aici astfel ca semnificația morală să se desprindă fără echivoc. Ca și Schiller, care și el shakespearizează deseori, Radu Stanca are încredere în pornirile generoase ale omului și în capacitatea teatrului de a susține și potența aceste porniri prin eroi exemplari, idei sublime, argumentație patetică. Într-o vreme în care unii dintre cei mai prestigioși dramaturgi ai lumii întorc setea de absolut a omului într-un motiv de autoflagelare și de poematizare în jurul ideii despre absurditatea existenței, dramaturgul român duce mai departe idealul umanist și meliorist al primilor romantici — Goethe cu *Egmont* și Schiller în special cu *Don Carlos* — și slujește acest ideal cu o fervoare excepțională, fervoare care îi asigură un loc aparte în contextul dramaturgiei contemporane.

Radu Stanca se deosebește și de Gide, și de Cocteau, cu care se întîlnește în tratarea mitului lui Oedip, și de Giraudoux și de Anouilh, cu care are comună formula teatrului poetic. Anouilh este deseori prea sumbru, chiar în unele din piesele sale „roz". Gide, Cocteau, chiar Giraudoux sînt criticiști, ironici, demistificatori. Scepticismul îi face să se dezintereseze de sublim și de „tehnica marelui patos". Sublimul și patosul l-ar putea apropia pe Radu Stanca de Claudel, de care îl desparte însă lipsa unei viziuni creștine asupra lumii și lipsa extazului religios. Sensul fervorii, pozitivă la Radu Stanca, îl deosebește și de Camus, de care este atît de apropiat în predilecția pentru tragic. Piesele lui Camus, cu excepția *Stării de asediu*, sînt tragedii ale imposibilului, fervoarea lor are o orientare negativă.

Francezii au editat volumul *Le Théâtre Tragique* (Paris, 1965), sumă a comunicărilor la o sesiune științifică special dedicată problematicii tragicului — o dovadă în plus că interesul pentru această categorie estetică a resuscitat — volum care comunica despre teatrul tragic de la grecii antici pînă la O'Neil, Brecht, Sean O'Casey. În sinteza discuțiilor se deplîngea faptul că producțiile tragice din estul Europei sînt prea puțin cunoscute și colaborările prea sporadice pentru ca discuția să se fi putut eventual lărgi. Este rîndul nostru să regretăm că Radu Stanca n-a beneficiat de un studiu din această perspectivă, la acea sesiune și în acel volum unde ar fi făcut desigur o figură distinctă și distinsă.

Încă o piesă interesantă a dramaturgului este *Faunul și cariatida* (1958), „tragedie cu balete într-un act", o înscenare a conflictului apolinic

— dionisiac, cu o rezolvare caracteristică pentru spațiul mediteranean, inclusiv pentru cel românesc.

Vestalele, supuse Dianei, „zeiță rece și limpede ca ghiața", reprezintă puterea constrîngătoare a rațiunii. Ele vor să modeleze viața haotică a naturii :

De-acum întronăm legea, norma
În țara asta de lut
Și tot ce sfidează în veac forma
Va fi fapt strivit și pierdut.

În lupta împotriva Bacantelor, Vestalele sînt patronate de Cariatide, modelul lor de împietrire și serenitate.

Bacantele, simbolul stihiilor oarbe, apără existența primitivă a universului :

A ! În sfîrșit ! A sosit marea clipă
Cu aceste bastarde să ne răfuim.
Au pătruns în dumbrăvile noastre preasfinte
Blestematul lor templu zidindu-și-l.
Fără nici o rușine au aprins în poiană
— Unde noi întunericul sanctificam —
Ticăloasa lumină a legii tirane
Înghețata lumină a dogmei — himen.

Rațiunea apare ca o forță statică, mai aproape de moarte decît de fluxul neîntrerupt al vieții, Radu Stanca poematizînd în sensul lui Bergson și al Lebensphilosophiei, fără însă să facă elogiul inconștientului, ci, dimpotrivă, sugerînd necesitatea sintezei dintre conștiință și trăire.

Faunul se îndrăgostește de Cariatida cu coroniță de laur și respinge grația naturistă a Nimfei, însetat fiind de un principiu spiritual. El este însă sfîșiat de Vestale, iar Cariatida, umanizată prin forța erotică, înțeleasă în sens platonician, ca o atracție între zeiesc și omenesc, între etern și muritor, începe în jurul trupului mort un dans frenetic și în cele din urmă se prăbușește cu întregul templu „peste nimfă și vestale, înghițind totul sub dărîmături" și consfințind eșecul unui principiu rațional steril, disociat de viața afectelor și a instinctelor. Pledoaria implicită este pentru unitatea dintre intelect și pasiune, dintre conștiință și inconștient, dintre Diana și Bacchus, pledoarie caracteristică teatrului românesc modern, unindu-l în spirit pe Radu Stanca cu Camil Petrescu, preocupat, cu mijloacele dramei psihologice, de sinteza categoriilor sufletești— „cîtă conștiință atîta pasiune și deci atîta dramă", sună un cunoscut aforism al său — și cu Lucian Blaga, creatorul în teatru al unei mitologii autohtone în care spiritualismul excesiv și dionisiacul violent se temperează reciproc.

Nu alta mi se pare a fi semnificația *Baccantelor* lui Euripide. Penteu, care, în numele rațiunii și al moralei, respinge frenezia dionisiacă în loc să fuzioneze cu ea, atrage, prin blestemul zeului, nenorocirea Thebei și pentru el însuși o moarte atroce.

Piesa lui Radu Stanca poate fi considerată astfel semnificativă pentru grecismul culturii române, animate de un ideal de armonie, realizabil prin sinteza contrariilor.

În fine, pentru a epuiza lista titlurilor din teatrul dramaturgului, să mai amintim cele două legende dramatice *Secera de aur* (1949) și *Povestea dulgherului și a preafrumoasei sale soții* (1958), ambele alegorii ale luptei dintre binele și răul moral, ambele calofile, manieriste, lipsite de nerv, și cele două izbutite comedii, *Critis sau Gîlceava zeilor* (1946), o mitologicală de grație roccoco, și *Greva femeilor* (1945), cu un umor mai gros, mai plebeian. Autorul are spirit, vervă, o bună știință a situațiilor comice, dar comedia rămîne pentru el un divertisment, un divertisment firesc dacă este să-l credem pe Socrate: „...autorul de comedii trebuie să știe a face și tragedii; ... autorul care face tragedii, printr-un meșteșug deosebit, este și creator de comedii".

PAUL EVERAC — CALEA NELINIȘTITĂ A SPERANȚEI

MARCEL DUȚĂ

Avînd o veritabilă vocație a actualității stringente, pînă la elogiul literaturii „ocazionale" — în sens superior goethean, și o pasiune a interogării continue a omului ca și a demistificării realității, Paul Everac ilustrează exemplar și este cap de serie, prin dramaturgia sa, unei direcții a teatrului românesc contemporan — efortul de a surprinde cu mijloacele artei transformarea caracterului și psihologiei umane într-o societate care evoluează rapid, implicînd salturi spectaculoase în viața individului, ca și în relațiile sociale. „Eu pun totdeauna realității un *însă* — declara dramaturgul într-un interviu recent —. Un *însă* problematic. Care s-o facă mai umană, mai demnă de a fi trăită. Eu n-am descoperit liniști și adevăruri eterne. Eu trăiesc într-o societate neliniștită, care vrea să crească. Eu îi simt tarele, greutățile, în ea, în mine. Eu mă războiesc cu ele, animat de o mare speranță : aceea într-un om mai cuprinzător, mai demn. Eu mă neliniștesc de soarta acestui om al nostru, cînd îi descopăr impasuri. Și caut dușmanul. Uneori el e social, alteori moral, alteori e pur și simplu existențial" [1].

Într-adevăr, într-o altă modalitate teatrală, la alte dimensiuni umane și temporale, dramaturgia lui Paul Everac continuă lupta pentru fericire a eroului camilpetrescian, înfruntînd prejudecăți și falsități sociale, sau zbătîndu-se să se ridice din tenebrele și inerțiile interioare.

Pasiunea pentru literatură a viitorului dramaturg fusese din plin cultivată în mediul efervescent al Aradului din deceniile următoare Marei Uniri. Tatăl său, profesor de liceu, era și membru în comitetul „Ateneului Popular Arădan" care publica revista literară și culturală de atitudine „Hotarul". Aci va debuta tînărul elev de numai 12 ani cu poezia *Toamnă..*, semnînd ca în catalog : Constantinescu Al. Petre [2]. Mai apoi, după cursuri de filosofie și licența în drept (1947) la București, se va reîntoarce la Arad, dornic să citească mult, să asculte muzică și să cunoască lumea nouă care se făurea în revoluția socială a anilor '50 : va fi o lungă peregrinare existențială fertilă în documentarea necesară creației — 1948, cantaragiu („scriitor de sfeclă") la fabrica de zahăr din Arad ; 1949, șef de agență CEC la Hălmagiu ; 1951—1952, muzeograf la Buzău și Sighișoara, din nou cantaragiu la Satu-Mare ; 1954—1955, jurist-consult la întreprinderea forestieră din Mălini ; 1956—1959, șef de protocol la MAN, stabilit definitiv în Capitală... 1959 — va fi un „an Everac" pentru dramaturgia românească : reprezentarea primelor patru piese — *Poarta*, la Teatrul

[1] „Flacăra", an. XXVI, nr. 2 (1127), 13 ianuarie 1977, p. 8.
[2] „Hotarul", Arad, an. III (1936), nr. 11—12 (nov.-dec.), p. 190.

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 4, p. 589—593, București, 1978.

Național din Iași ; *Ferestre deschise*, la Teatrul Mic ; *Explozie întîrziată*, la Teatrul L. S. Bulandra ; *Descoperirea* la Teatrul Giulești.

De la început chiar, Paul Everac își îndreaptă interesul analitic spre realitatea cotidiană, în curs de desfășurare.

Poarta (premieră absolută, 18 aprilie 1959), aduce în dezbatere problema mutațiilor de conștiință în care țărănimea era confruntată brusc, după secole de stabilitate, în fața necesității obiective a colectivizării agriculturii. Autorul surprinde, în ritmul dramei, răsturnările de psihologie individualistă sub presiunea revoluției sociale, reevaluarea simțului milenar de proprietate, destrămarea familiei tradiționale, încercările de a crea o nouă familie, cu o altă dimensiune și structură, cu noi idealuri. „Poarta" prin care se poate trece dintr-o lume în alta nu este însă ușor de *deschis* : ea este zăvorîtă ca și sufletele neîncrezătoare ale oamenilor. De aceea, eroul memorabil al dramei — Stancu Vărătecu, demn urmaș orgolios al atîtor generații de țărani, va trăi experiența dureroasă a pierderii autorității paterne, a bazei ei care era proprietatea asupra pămîntului, va fi constrîns de realitate să se ridice la o nouă înțelegere a proprietății și, implicit, să se integreze unor noi raporturi între membrii colectivității.

Consecințele presiunilor exterioare asupra omului vor fi amplificat dezvăluite în fresca dramatică *Ochiul albastru* (1961), unde agresiunea civilizației asupra naturii se extinde și asupra naturii umane înseși. Transformarea grandioasă a peisajului milenar, pe care o produce construcția unei hidrocentrale, lacul de acumulare care va acoperi cu apele lui albastre o vale întunecată de superstiții și mizerie omenească, șantierul care oferă oamenilor un alt cadru de realizare, toate tind să-i unească într-o nouă colectivitate ; dar premisele fiind foarte deosebite și reacțiile sînt variate — de la entuziasmul conștient al tinerilor, uneori simplist (Corina), la acceptarea grea (Partenie, Aglae), și pînă la izolarea fatală (Moș Doroftei). Punctele de vedere sînt dintre cele mai pasionante, deși poate prea multe pentru o singură piesă care ambiționează cuprinderea unei întregi istorii, dense de semnificații general-umane. Trebuie însă precizat aici că Paul Everac posedă talentul rar la un dramaturg de a construi fiecare personaj, pînă la cel din urmă, în jurul unei *idei-adevăr*, pe care evoluția lui sau simplul dialog o ilustrează cu forță, dînd spectatorului impresia, fie și pentru moment, că fiecare om are nu numai *adevărul lui*, dar și dreptul suprem la afirmarea adevărului, justificarea existenței sale. Din această concepție a apărării individului, a pătrunderii în cele mai intime rațiuni ale existenței sale, au crescut acele personaje aparent egoiste, în fond însingurate în orgoliul adevărului incomunicabil prin incomprehensibil, prin care Paul Everac încearcă obstinat să mențină viața de pe scenă în *drama autentică*, gravă și liminară, dincolo de comedie, dincoace de tragedie — cu riscul chiar ca regizorii înșiși să nu descopere „conflictul".

Astfel, în *Ștafeta nevăzută* (1964), substanța dramei se află — în consens cu exigențele „dramei absolute" a lui Camil Petrescu — în chiar conștiința proaspătului director Dobrian, menit să redreseze economic o fabrică nouă ale cărei realizări întîrziau. Totul se desfășoară normal și, în fond, ca și înainte de venirea sa ; schimbările făcute de el sînt neesențiale. Și totuși rezultatele încep să apară. Satisfacția lui profesională intră atunci în conflict cu spiritul său de dreptate, care prin investigații con-

ştiinţe şi revelaţii succesive ajunge să înţeleagă meritele înaintaşului său. Drama sa autentică va fi deci să lupte cu ceilalţi pentru a-şi diminua propriile succese, pentru a reabilita în ochii celorlalţi portretul directorului de la care preluase „ştafeta" victoriei : „Am cules roadele muncii lui Velcescu — va susţine el pînă la sfîrşit. Am fructificat experienţa lui, eşecul lui... Omul a lucrat cu o metodă şi tenacitate care mă surprind. A luat lucrul de la începutul începutului, a selecţionat oameni, a creat cadre din nimic, şi-a însuşit şi a ţinut în mînă, cum a putut, procedee tehnice pe care nu le cunoştea pe atunci nimeni din ţară". Este aici implicată, ca o valoare superioară, o nouă morală a muncii şi a recompensei sociale, derivată din concepţia nouă că uzina este „un organism viu, toate părţile ei sînt răspunzătoare de întreg".

Un însingurat în satisfacţia muncii căreia i s-a dăruit total este şi inginerul şef Vladimir Calistrat din *Ferestre deschise* (1959). Aici, într-o ingenioasă acţiune scenică — amintind de acoperişurile smulse de Le Sage se succed rapid şi se împletesc destinele mai multor categorii umane angrenate în fabricarea primului cocs românesc la Hunedoara. Semnificaţiile reies din simpla confruntare datorată ritmului alert de montaj cinematografic. Lipsei de înţelegere a soţiei inginerului şef, incomunicabilităţii lor, le este opusă volubilitatea şi puritatea morală a cofragistului Stelică Fotea, zis Pisică, un fel de Mitică reabilitat în sensul propus de Camil Petrescu. Tînărul muncitor ascunde sub aspectul lui cam neserios, umoristic, un om curajos şi integru — frate bun cu un alt erou contemporan, Spiridon Biserică, din *Mielul turbat* al lui Aurel Baranga. Asemeni comediografului contemporan, Paul Everac se arată preocupat în dramele sale de căutarea fericirii individului în noua societate, fără să ofere *reţete*, dar şi fără să se lase mistificat, să accepte orice fel de realitate. În *Explozie întîrziată* (1959), apariţia luptătorului ilegalist Vintilă Gîrţu în cuplul calm al medicului Cristea şi al soţiei sale Fana produce revelaţia tardivă a adevărului nebănuit ani de zile şi determină un drum nou al existenţei, într-o viaţă mai reală, pentru că e lucidă, şi care singură îl poate ferici pe om, chiar dacă cu preţul unor dureroase renunţări.

Două personaje semnificativ-complementare întîlnim şi în *Camera de alături* (1970), unde conformistului şi uşor-carieristului director general adjunct Marcel Bondoc, a cărui „aspiraţie" obsedantă este extinderea spaţiului locativ cu încă o cameră, îi este opus eminentul biolog Pavel Cristian, candid şi lucid-cinic în dialog disimulat, dar serios în muncă pînă la abnegaţie şi ferm în etica vieţii sale pînă la sacrificiu. Prin acest din urmă personaj, ca şi prin Livia Gavrilescu din *Zestrea* (1971), Everac a creat în dramaturgia românească actuală un tip de muncitor superior, de o pregnantă personalitate, a cărui dominantă este responsabilitatea faţă de ceilalţi, curajul angajării totale, solidaritatea umană în apărarea dreptăţii, în promovarea adevărului.

Este interesant de remarcat că din acest joc al aparenţei şi al esenţei, în genere producător de comic, Paul Everac, prin dezbatere intelectuală sau revelaţie psihologică, se menţine în *dramă*, uneori cu un substrat modern-tragic, într-un proces periculos pe care dramaturgul l-a denumit „spectacularizare". Fenomenul este ilustrat şi în piesa *Patimi-Subsolul* (1967), prin doi tineri dominaţi de ideile gata-făcute, de o anume tipizare care îi împiedică să mai ia în serios ceva, nici chiar dragostea. „Era rodul

acestui fel de a trăi — se explică autorul — nu prin pasiune și prin implicare, ci prin cenzura esteticii și prin distanțare, adică prin canonul vieții moderne, care îi oprea să fie adevărați. Lumea pentru ei devenise pur spectacol, cultura pentru ei pierduse pasionalitatea, se transformase în informație și fotografie"[3].

Pericolul automatismului psihic, moral, chiar cînd este la un nivel superior, a fost denunțat de Paul Everac, ca un semnal de alarmă, în piesa *Costache și viața interioară* (1962). Acțiunea acestei „drame și comedii" — cum o subintitulează autorul, este oarecum în prelungirea *Ochiului albastru*, pentru că ea se situează la o hidrocentrală gata construită. Aici un mic colectiv de 14 oameni vor supraveghea buna funcționare a mașinilor, vor profita, în fapt, de binefacerile civilizației : vor locui în case confortabile, vor mînca bine, se vor îmbrăca frumos, vor juca tenis, vor face plajă pe malul lacului de acumulare, vor face conversație și muzică etc. Dar viața lor sufletească este tot atît de redusă cît și munca lor : automatizarea mașinilor tinde să instaleze și un automatism mecanic în personalitatea omului.

Dezbaterea dramatică are la Paul Everac un pronunțat caracter politic, definitoriu pentru construcția personajului; încercările prin care trec eroii săi, unii se ridică, alții cad, nu sînt datorate numai evoluției lor sociale, psihologice, ci sînt determinate și de gîndirea lor politică, de sensul pe care intelectul lor îl conferă acțiunii lor. În ultimii ani îndeosebi, acest accent a devenit mai acuzat polemic, dramaturgul trecînd la problematica înfruntării politice și morale a celor două sisteme coexistente, a posibilităților diametral opuse oferite existenței individuale. Astfel, *Un fluture pe lampă* (1974) surprinde avatarurile economistului Ovidiu Petrescu, ca și ale altora dealtfel, în căutarea libertăților occidentale, succesele de o clipă, sau lamentabile, înfrîngerea inevitabilă și definitivă, într-o altă spiritualitate, străină de structura și aspirațiile strămoșești redescoperite.

Pentru ca *Acord* (1977) să ne dezvăluie imposibilitatea unui spirit burghez, chiar dacă trecut prin *maquis*, cum este Gaspard Bonnald, de a înțelege resorturile adînci ale vieții noastre naționale și socialiste, de a diferenția ceea ce este trecător și suportabil de ceea ce este etern și constituie izvorul armoniei noastre.

Caracteristic dramaturgiei lui Paul Everac este o detașare totală de personajele sale, care nu se înfruntă exclusivist, ci dialoghează într-o dezbatere de idei în care spectatorul este implicat cu propriile sale opinii, liber să-și aibă propriile opțiuni și să găsească singur adevărul pe care deseori eroii nu-l ating înainte de căderea cortinei. Replica pieselor sale este plină de substanță, uneori polisemantică, alertă, limbajul totdeauna nuanțat pînă la pitorescul regional, conflictul este cel mai adesea transpus într-o tensiune intelectuală continuă, totul fiind de stringentă actualitate nu e lipsit totuși de semnificații mai generale. Chiar în piesele într-un act — în care Paul Everac excelează precum puțini alți dramaturgi — acțiunea sublimează în final într-un fel de metaforă revelatoare. Așa este *Iancu la Hălmagiu* (1967), evocînd poematic cutremurătoarea agonie sfîntă a marelui erou, culme simbolică a luptei seculare pentru libertate națională și dreptate socială. Și tot astfel *Urme pe zăpadă* (1969), ultimul act al solidarității revoluționarilor martiri Horia și Cloșca.

[3]. Paul Everac, *Trei piese-eseu*, Edit. Cartea Românească, 1973, p. 25.

Multe din aceste piese reiau în variate concretizări, moderne sau mitologice, un motiv-cheie al dramaturgiei lui Everac : demistificarea realității prin intelectualizare și curajul lucidității sentimentelor. Ele sînt și foarte scenice, autorul posedînd arta mutării luminii de pe un personaj pe altul, neașteptat : în *Lohengrin sau plăcerea zorilor* (1969) de pe orgolioasa și amorala judecătoare pe umilul și neștiutul ei stenograf de ziuă, amant de noapte ; în *Cîteva palme false* (1968) de pe actorul-vedetă pe cascadorul anonim.

Prin toată dramaturgia sa, și într-un mod teoretic și mai polemic prin publicistică și eseuri, Paul Everac întreține o neobosită pledoarie pentru înnoirea conștientă a realității, pentru sinceritate și luciditate morală, pentru dreptate socială, înaintînd temerar pe calea incertă a speranței într-un adevăr general-uman.

PAGINI DIN BAROCUL POLONEZ: UN POET SARMAT — WACŁAW POTOCKI

STAN VELEA

Literatura veacului al XVII-lea se dezvoltă în Polonia sub zodia poeticilor baroce. Considerată analitic într-o retrospectivă a culturii, creația acestei epoci prezintă particularități distincte înlăuntrul cărora s-au operat în timp mutații importante, ideologice și metodologice, hotărîte de împrejurările istorice. Încadrîndu-se în sistemele aceleiași estetici, în răstimpul unui secol și jumătate, mai precis între anii 1590—1740, au înflorit cîteva direcții artistice cu trăsături individuale bine conturate. Alături de elementele renascentiste, proprii îndeosebi deceniilor de început, tranzitorii, de tendințele manieriste, manifestate pe întregul parcurs ori de *rococo*-ul perioadei din urmă, se impune viguros sarmatismul, curent ideologic în primul rînd, care determină tentele specifice ale barocului polonez față de celelalte țări. Denumirea trimite fără dificultăți la triburile sarmaților cuceriți în antichitate de romani. Încă din evul mediu și mai apoi, istorici de prestigiu — J. Długosz, M. Miechowita, A. Gwagrin, St. Sarnicki ș.a. — au indicat drept strămoși ai vechilor poloni seminții sarmate; ce-i drept, fără convingătoare temeiuri documentare. Răspîndite în cadrele instituționalizate ale școlii, aceste mituri vor exacerba în secolul al XVII-lea într-un program ideologic și social închegat, pe care șleahta și-l formulează pentru a-l folosi în lupta cu celelalte straturi pentru supremație.

Conceptele privind rolul sublimat al sarmaților moderni — polonezii catolici — în istorie au irumpt în toate planurile existențiale. Arena politică este dominată de strădaniile nobilimii de a realiza în practica socială dictonul-drapel „Șleahticul cu moșie/Voievod poate să fie", care exprima esențialitatea democratismului micii boierimi, adevărata finalitate a programului de luptă: „libertatea de aur", *libertum veto* și egalitatea cu aristocrația și vîrfurile clerului, fie și în dauna orășenilor și a țărănimii. Reformele menite să înnoiască instituțiile statale, anchilozate în forme anacronice, indică fără dubii orientarea precumpănitoare spre Franța. Relațiile diplomatice cu casa domnitoare din Paris sînt foarte strînse în această perioadă. În domeniul culturii, în schimb, atenția se îndreaptă mai ales spre Italia, deși nu sînt minore nici inserțiile franceze, creația lui J. A. Morsztyn, de exemplu, o dovedește cu prisosință. Receptivitatea barocului polonez la prefacerile inovatoare din afară, stimulativ creatoare la început, se va subția treptat sub influența ideologiei sarmate care, în primele decenii ale secolului al XVIII-lea, se va închista, osificată și intolerantă, în cîteva prescripții ortodox constrîngătoare, ajun-

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 4, p. 595—607, București, 1978.

gînd să simbolizeze în conștiința oamenilor de cultură izolarea obscurantistă, înapoierea. Modelele străine, de viață și cultură, vor fi respinse premeditat de sarmatul xenofob în favoarea valorilor autohtone și dintr-un sentiment exclusivist de mîndrie națională cu suporturi în gloria și vechimea neamului. Vor fi reactualizate totuși fără rezerve vechile virtuți romane.

Cu toate că a degenerat, subliniem, în cele din urmă într-un tradiționalism păgubitor, cultul pentru tradițiile nației a condus firesc la întoarcerea spre trecut și la glorificarea lui, în scopul de a opune prestigioasele însușiri cavalerești ale strămoșilor nimicniciei contemporanilor. Stilizarea pseudoromană a virtuților eroice și exaltarea dragostei de țară și de onoarea blazonului nobiliar întruneau, așadar, rosturi educaționale. Pe această direcție, dintre curentele existente în epoca barocă, sarmatismul este cel mai aproape de tendințele instructiv-moralizatoare ale Renașterii și, oricît de paradoxală ar părea alăturarea, ale dogmaticii catolice. După 1577, inițiativele Contrareformei vor stăpîni în întregime domeniul învățămîntului instituționalizat. S-a constituit astfel și s-a înstăpînit cu timpul o mentalitate adecvată care, transferată în stilul de viață al nobilimii, al celei mari în special, evidențiază componente proprii barocului. Luxul orbitor, fastul exagerat și o decorație opulent împodobită, din care nu lipseau elemente orientale, tindeau să redititeze viața sarmaților de altădată. De aici o anume teatralitate, prețioasă și emfatică, în manifestările traiului cotidian, în comportament și opinii.

Incifrat în normele vieții de zi cu zi și în cultură, sarmatismul a transmis, firește, prelungiri puternice și în literatură. Funciarmente ideologic și cu profunde implicații sociale, n-a avut un sistem estetic propriu constituindu-și unul din împrumuturi baroce și renascentiste. Selectînd acele convenții metodologice care se potriveau cu esența filozofică și nevoile programatice ale ideologiei, și le-a însușit, modificîndu-le sau nu în raport de aspirațiile șleahtei. Urmărind să delecteze, dar și să instruiască în spiritul unei moralități civic-religioase prin forța exemplului pozitiv plasat de multe ori în antichitate, asemenea umaniștilor Renașterii, reprezentanții literaturii crescute pe trunchiul sarmatismului au folosit din plin procedee fundamentale pentru poetica barocului; contrastul, digresiunea, enumerarea, de pildă. Sau, în domeniul limbii, folosirea unui vocabular abundînd în formațiuni populare, dialectale, orientale și arhaice, în proverbe, sentențiii și dictoane latinești. Cît privește speciile literare, aceleași mobiluri formative și distractive direcționează predilecția autorilor mai ales spre poemul istoric cu valențe epopeice, romanul medieval de dragoste, jurnalul intim sau de călătorie, epigrama, cazania, burla licențioasă sau nu etc. Printre scriitorii care ilustrează acest gen de literatură — S. Twardowski (1600—1661), W. Kochowski (1653—1700), J. Chr. Pasek, P. Skarga ș.a. — se distinge valoric îndeosebi Wacław Potocki, a cărui operă completează dualitatea ascetic-hedonică a tipologiei baroce, apropiindu-se de primul termen al relației, în vreme ce J. A. Morsztyn îl reprezintă pe al doilea.

Sînt de domeniul excepției scriitorii baroci care au formulat considerații estetice constituite în sisteme cît de cît închegate și unitare. Tratatele unor E. Tesauro, B. Gracian sau K. Sarbiewski reprezintă încercări teoretice concludente care nu izbutesc să realizeze explicativ decît parțial

complexitatea creației propriu-zise. În spiritul epocii se înstăpînise însă obiceiul ca mai fiecare poet să exprime în versurile sale păreri despre propria operă, mai rar a altora, care, excerptate din declarații mai mult ori mai puțin întîmplătoare, conțin nu o dată elemente revelatoare în registrele motivației artistice. Aprecieri cu însemnătate strict locală sau mai de ansamblu, de meșteșug sau de idei, intenții exprese referitoare la cutare creație ori răspunsuri menite să preîntîmpine posibile semne de întrebare și discuții — asemenea aserțiuni, formulate cîteodată în tonalitatea ironiei ușoare, alteori impresionînd prin sentențiozitatea afirmațiilor, mai totdeauna însă cu voite falduri retorice, se înscriu în genere în perimetrul poeticilor timpului.

W. Potocki a procedat și el în consecință, preliminariile sale de poetică nedepășind decît arareori și pe spații mici pragul unor mărturisiri, cel mai adesea intime, în legătură cu scrierile sale. Cultura-i de autodidact, așadar pînă la un punct fără o sistemă hotărîtă direcționată neabătut spre o finalitate precisă, strict delimitată, pe de o parte, și absența conceptual premeditată a călătoriilor în străinătate, altfel spus, absența unui contact nemijlocit cu progresele teoretice și metodologice realizate de disciplinele estetice europene, pe de altă parte, nu i-au îngăduit abordarea problemelor de profunzime, a căror explicitare presupunea o erudiție ferm specializată.

În cîteva rînduri, poetul se referă la propriul atelier de creație, destăinuirile neîntrecînd limitele bunului simț. O idee mult prețuită în ansamblul poeticii baroce era aceea a trudei fără preget pentru obținerea unor forme versificate cît mai rafinate cu putință, care să se muleze cît mai bine pe conținuturi subtile, originale. Sarmatismul — odată cu el și W. Potocki — a preluat mai ales începutul acestei prescripții, accentuînd asupra importanței „muncirii" poeziei pentru a se obține adevărata valoare superioară. Între travaliul artistic și noțiunea temporală există de cele mai multe ori și o relație de proporționalitate directă, care operează și în acest spațiu cu rezultate meritorii. În poezia *Despre atelier* (*Na warsztat*), autorul își lămurește încetineala publicării scrierilor; încredințează hîrtiei multe gînduri, dar prea puține văd lumina slovei tipărite, întrucît simte mereu nevoia de a reveni de nenumărate ori asupra lor, de a le îmbunătăți. Procedează, dealtfel, asemeni unor înaintași iluștri, Statius sau Vergilius Maro, care au zăbovit vreme de doisprezece ani asupra *Tebaidei* și respectiv a *Eneidei*, convinși fiind că mai aveau multe de făcut pentru a atinge perfecțiunea :

„Doisprezece ani Statius la *Tebaida*,
La fel un alt, Maro, și el la *Eneida*,
Au tot lucrat pîn-mintea bătrînă le-a slăbit
Și tot au spus că timpul lor nu le-a prisosit".

Citind versurile confraților, trăiește sentimentul penibil al unei adevărate inflații poetice. Puzderia de grafomani, care proliferaseră în epocă, își primește, în consecință, sancționarea cuvenită în *De fierbi apă, apă ai* (*Wodą, warząc, woda bądzie*). Căci poezia nu se poate face fără anume pricepere la versificație. Altădată, revenind asupra cerințelor necesare pentru alcătuirea stihurilor, alături de „știință" așază pe trepte diferite limba și talentul; „știința" se capătă greu prin studiu și practică,

vorbele se dobîndesc la naştere, iar harul îl ai sau nu [*Despre acelaşi lucru a patra oară* (*Na toż czwarty raz*)]. La aceste condiţii se va adăuga mai apoi memoria :

„Memoria, ştiinţa poetul să-le aibă,
Pe urmă vorbe-alese. Altfel versu-i e rău
Ca varza ce gust n-are şi-i apă chioară, zău !
Vorbele-mbracă lucruri, iar acestea două
Fac versul. Înlături, de nu le-ai pe-amîndouă !"

Concluzia formulată în versul din urmă este necruţătoare pentru cei care se îmbulzesc nechemaţi în templul artei [*Beţie fără vin* (*Pijaństwo bez wina*)]. Forţa creatoare a inspiraţiei, ca expresie a individualităţii, era subliniată cu pregnanţă în canoanele poeticii barocę. Rezultatele finale sînt, desigur, mai mult sau mai puţin izbutite în raport cu dăruirea autorului. Chiar dacă e adevărat că totul se mai poate corija, observaţiile intempestive ale acelor zoili de profesie, care se mulţumesc numai să bruftuluiască pe alţii fără a scrie ei înşişi nimic vrednic de luat în seamă, sînt totuşi reprobabile. [*Denigratorul muncii altuia sau cenzorul nechemat* (*Cudzej pracy obmowca abo cenzor nieproszony*)].

Fără îndoială, asemenea susţineri nu strălucesc prin originalitate şi adîncime, ele fiind la îndemîna oricărui stihuitor cît de cît familiarizat cu dificultăţile scrisului. Reţin totuşi atenţia, fiindcă formulează nemijlocit ideile autorului despre conceptul de originalitate a operei literare şi, fapt esenţial, despre urmările ce decurg din accepţia împărtăşită. Afirmaţia potrivit căreia nimeni nu se poate desprinde cu totul de lecturile antecedente actului de creaţie — o noutate totală este imposibil de realizat — afirmaţie conţinută în poezia amintită, *Denigratorul muncii altuia sau cenzorul nechemat*, va fi dezvoltată în *De fierbi apă, apă ai*. Strădania de a spune altceva decît ce s-a spus este sortită eşecului, căci, în fond, se înfruptă cu toţii din roadele latinilor, pe care le prezintă drept contribuţii personale ; trufia originalităţii lor are suporturi de tot precare. Însuşirea valorilor romane prin transpuneri nu este nici ea lipsită de capcane înşelătoare, date fiind diferenţele dintre cele două limbi, latina şi polona :

„Ce într-o limbă merge, în alta frînă e ;
Aşa e şi-n polonă, în care pier toate
Florile ce-n latină strălucesc învoalte ;
Astfel tot ce-i frumos orice istorie pierde,
De parcă duci la nas fir fad de iarbă verde".

De aceea, nu e de mirare că rezultatele sînt uneori destul de searbede, inculcîndu-i opinia cum că din literatura latină versurile ar trebui traduse în proză ; limba originalului fiind mai sintetică decît cea polonă. Iată de ce — crede W. Potocki — nici unul dintre poeţii polonezi n-a realizat traduceri foarte bune [*Mi-e urît* (*Ckni mi się*)].

Iritat, probabil, de vreun criticastru profesionalizat, va răspunde în *Denigratorul muncii altuia*... că adresa poeziei lui este el însuşi, aşa că, dacă versul şchioapătă, paguba va fi doar a lui. Dar şi bucuria *catharsis*-ului realizat de trilurile fluierului :

„La umbra răcoroasă a teiului eu stînd,
Lîngă pîrîu din fluier de soc întruna cînt.
Ce-i drept, echo n-ajunge la codri de stejar,

Dar la ureche-ajunge și nu sună-n zadar.
Muza-mi își cîntă sieși, singură se-nginã,
Fidelă numai sieși, zic c-o să-și rămînă".

Întocmai ca Tytyr al lui Virgiliu în alte circumstanțe. Cu toate acestea, idilismul stilizat antic, cu aparențe de butadă, va fi contrazis de finalul cu intenții educative. Că se adresează deci oamenilor o va recunoaște cu franchețe și în *Cu garnițe se laudă* (*Garkami się popisuje*). Criticat că batjocorește lumea în versurile lui, respinge acuzația, mărturisind în spirit renascentist că le ironizează doar defectele, astfel că supărarea lor este neîndreptățită. Pentru aceasta însă e nevoie de limpezimea gîndului, poetul netrebuind să întîrzie prea mult în tovărășia Pegasului -licoare ; altminteri, se va prăbuși sub propriul companion și va balbutia neînțeles de cei din jur *[Vinul cal poetic (Wino koń poetycki)]*. Așa cum recomandabil nu este nici scrisul cu mîna întinsă, cerșind panegiric dulci foloase de la mecena *[Copiii laudă păunul (Chwalą dzieci pawia)]*.

Spre ce ar trebui să-și îndrepte atenția un poet al secolului al XVII-lea? Să scrie — opina W. Potocki în prefața la *Războiul Hotinului* — în așa fel încît să fie util conaționalilor, să le stîrnească interesul și dorința de a-și însuși vechile virtuți romane. În acest sens, deosebit de utile ar fi mari poeme despre evenimente din istoria Poloniei, care să exalte faptele de glorie ale strămoșilor, să rememoreze bărbați iluștri și să trezească rîvna contemporanilor de a-i imita. Îndemnul avea deplină acoperire într-o realitate socio-spirituală marcată de patosul eroic, cavaleresc-creștin. Rezultate formaționale s-ar putea obține și prin cultivarea epigramelor, subspecie cu mare răspîndire în epocă. Pentru că, dincolo de comicul pur umoristic ori satiric, în mai toate epigramele pe care le-a scris W. Potocki — reamintim culegerile *Grădina epigramelor* și *Moralia* — mustește intenția de a învăța în maniera umaniștilor Renașterii, după exemplul lui Kochanowski și Rej prin pățania altora, conținută în scurte istorioare cu tîlcuri ușor de pătruns *[Despre epigrame (O franszkach)]* :

„Din pilda altora, bărbați mulți și neveste,
A lor chei mai bine s-ascundă o să-nvețe".

Numărul lor uriaș, cîteva mii, se explică și prin preferința semenilor pentru lucrurile ușoare și vesele *[Oamenii preferă epigramele versurilor pioase (Większy gust ludzie mają we fraszkach niż w rzeczach nabożnych)]*. Lipsa lor de seriozitate este numai aparentă, chiar atunci cînd repugnă prin asprimile licențioase. Pe de altă parte, manifestările existențiale se consumă între limitele unei opoziții dialectice, echilibrul fiind menținut tocmai prin acțiunile contrariilor *(Despre epigrame)* :

„Snoave și glume-au fost de cînd se știe-n lume,
Doar Domnul s-aibă pace. Propriile-ți volume
Sînt numai lupte, tînga? Știi că de-i azi frumos,
Mîine-o să plouă ; azi cald și mîine friguros ;
După noapte vine zi și-așa va fi mereu,
C-așa e rînduiala dată de Dumnezeu".

De vreme ce autori de prestigiu au scris despre lucruri socotite fără importanță — Homer despre războiul dintre broaște și șoareci, Synesius despre chelie, Plutarh despre greieri, Heinsius despre păduchi, Ovidiu

despre dragoste etc., — nici epigramele nu trebuie respinse, căci, în ultima instanță, cu sau fără ele :

„Cel bun, ca și cel rău, tot așa va rămînea.
De unde-albina miere, viespea otravă ia".

Dorința de a contribui la instrucția contemporanilor răzbate de timpuriu în scrierile lui Wacław Potocki. Printre altele, va fi materializată și prin romanele de dragoste, a căror fabulație, asezonată din abundență cu momente de *suspense*, nu întotdeauna și fără semnificații în ordinea moralității, asigură un imens succes de public, înlesnind astfel preluarea învățăturilor într-un spațiu social eterogen cît mai larg. Structura narativă a acestor lungi „poeme", generos disponibilă, se putea înjgheba nu prea greu din episoade diferite, puse cap la cap și unite adesea doar prin personajele comune ; construită în acest fel, intriga putea fi oricînd adăugită și completată, cu atît mai mult cu cît punctele de rezistență ale esteticii baroce nu erau oferite de armonia renascentistă a elementelor compoziției, ci de varietatea luxuriantă a disonanțelor. Factologia — mărturisește Potocki în subtitlu — se va aduna în *Syloret* din autori greci și latini, modelul *Etiopicelor* lui Heliodor întrevăzîndu-se cu ușurință [1]. Intervențiile autorului prin digresiuni aluzive sau nu la realitățile autohtone constituiau, prin urmare, preceptele unei poetici aplicate masiv de scriitorii secolului al XVII-lea în Polonia și aiurea.

Elocvente sînt, din acest unghi de vedere, mai ales primele *romance*-uri — *Virginia*, *Judyta* și *Istoria... Tressei și a Gazelei*. În cea dintîi, *Virginia*, W. Potocki se inspiră din Livius, sursa celei de-a doua este *Biblia*, iar ultima are ca model *Historia sui temporis* de I. A. de Thou. Primele două sînt scrise, repetăm, în 1652, *Tressa și Gazela* putînd fi localizată cu aproximație nu mult înainte sau după 1658, dacă luăm drept indiciu semnificațiile intenționale ale conținutului. În toate aceste poeme romanțioase, inserțiile digresive ale autorului sînt copioase, impunînd o tentă moralizatoare mai limpede conturată. Iată cîteva ilustrări convingătoare. Dacă, în *Judyta*, poetul ar dori să se afle o matroană virtuoasă și viteză, asemenea Judytei, care să scape Polonia de tiranicul Chmielnicki, în *Virginia* acuză de-a dreptul sistemul inechităților judecătorești care asupresc, de regulă, pe cei slabi. În *Istoria... Tressei și a Gazelei*, în schimb, diferendul dragostei-virtute, simbolizînd un conflict religios între năvălitorii spanioli, catolici, și olandezii protestanți, chiar dacă are două rezolvări opuse, constituie expresia critică, declarată a poziției autorului față de convertirea prin forță a arienilor polonezi de către biserica oficială catolică. Adăugirile poetului se realizează la două nivele ale narațiunii. Îmbogățind cu raționi afective și faptice stratul psihologic al tipologiilor, Potocki face să crească expresivitatea de comportament a eroilor, consolidînd-o apoi și mai mult prin comentariul direct al naratorului. Structurile de ansamblu ale originalelor vor fi astfel sensibil modificate, oferind temeiuri pentru a nu mai fi socotite doar simple traduceri, ci, mai aproape de realitatea textelor, prelucrări nu prea departe de creația propriu-zisă [2].

---

[1] Vezi și Cz. Hernas, *Barocul (Barok)*, Varșovia, 1976, p. 416.
[2] *Ibidem*, p. 415.

Tonalitatea moralistă, deşi sesizabilă, scade în intensitate, în *Argenida* şi *Lidia*, în favoarea planului fabulativ, mai apropiat aici de ceea ce se înţelege de obicei prin epicul pur. De astădată, contribuţiile lui W. Potocki la îmbogăţirea tramei sînt de tot reduse, întîmplările, ca număr şi volum, corespunzînd în mare celor din original : *Argenis* de J. Barclay şi *Les aventures tragiques de Floridan et de Lydie* de Fr. Rosset. Sînt, de aceea, mai degrabă tălmăciri *sensu stricto*, decît prelucrări ale unor motive sau idei. Rolul episodicii sporeşte simţitor în aceste poeme uriaşe ; *Argenida* este concepută în cinci părţi, fiecare avînd între 14—21 de capitole precedate de rezumate succinte. Se înţelege, claritatea construcţiei a avut de suferit de pe urma belşugului de întîmplări care de care mai dramatice, cursivitatea intrigii parcurgînd nu o dată ocolişuri fastidioase. Stufozitatea epică este însă considerabil atenuată de tensiunea factologică, încercările numeroase prin care trec eroii reţinînd uşor atenţia cititorului. Ceea ce uneşte ideatic cele două romane de dragoste este aspiraţia spre fericirea iubirii împlinite. Istoria celor două cupluri, Argenida — Poliarch şi Lidia — Florydan, are deznodăminte diferite ; primul ajunge să se unească în final, după ce virtuţile caracterologice sînt nu o dată încercate de vitregia sorţii, pe cînd al doilea sfîrşeşte prin moarte. În *Lidia*, s-a mai spus, rezolvarea tragică este pricinuită şi de o mentalitate de castă intolerantă care nu îngăduie punţi de legătură prin matrimoniu între straturi diferite. Dragostei naturale i se opun astfel convenţii sociale exclusiviste, autorul arătîndu-se cînd de o parte, cînd de alta [3]. Aspecte înrudite ale acestei problematici transpar şi în *Libusza*, din care nu s-a păstrat decît un fragment ce nu permite concluzii precise asupra întregului, lămurind, în schimb, îndestulător articulaţiile construcţiei. Este alcătuită pe principiul dialogului dintre Apollo în rolul naratorului şi muze, procedeu frecvent utilizat de mulţi alţii şi mai înainte.

Într-o vreme cînd războaiele cu vecinii erau la ordinea zilei, apărarea Republicii impunea pregătirea tinerilor şleathici în spiritul cavaleresc al luptelor necurmate, al sacrificiilor impresionante în folosul ţării. În ansamblul iniţiativelor întreprinse în acest scop, literaturii i-au revenit îndatoriri însemnate, de care s-a achitat prin cultivarea unor genuri şi specii literare adecvate exaltării virtuţilor şi pilduitoarelor fapte de arme ale strămoşilor. Transferul finalităţii educative în registrul patriotic l-a condus pe W. Potocki la elaborarea poemului *Războiul Hotinului* [4]. Asediul cetăţii în 1621, încheiat cu respingerea turcilor, a fost răsfrînt în mai multe încercări literare înainte şi după Potocki. Dintre lucrările în versuri care puteau să-i îndrepte atenţia asupra evenimentului, Al. Brückner citează *Naumahia Hotinului* (*Naumachia Chocimska*, 1622) de J. Bojanowski, *Steagul sarmat în Moldova* (*Chorągiew sauromacka w Wołoszech*, 1621) de M. Paszkowski, *Amintirea războiului turcesc* (*Pamiątka wojny tureckej, 1623*) de B. Zimorowicz şi *Władysław al IV-lea* (1648) de S. Twardowski. Cu excepţia celei din urmă, toate celelalte sînt scrieri fără acuzate valori artistice.

---

[3] *Ibid.*, p. 418—419.

[4] Necunoscut pînă în 1839, cînd scrie despre el S. Nowosicki, poemul apare abia în 1850, sub semnătura lui Andrzej Lipski. Ulterior, K. Szajnocha, Al. Brückner ş.a. vor dovedi cu argumente întemeiate paternitatea lui Wacław Potocki (vezi şi A. Bełcikowski, *Wacław Potocki de Potok (Wacław Potoka Potocki)*, extras din „Przegląd Polski", Cracovia, 1868, p. 43—44).

Izvoarele directe, mărturisite de autorul însuși în subtitlul amplu, sînt diferite manuscrise, jurnale, relatări ale unor martori oculari mai virstnici și, în primul rînd, cronica luptelor narată de istoricul J. Sobieski, *Comentariorum belli Chotinensis libri tres* (1646), care participă la bătălie în acest scop. O discuție amănunțită despre construcția poemului ar fi, pînă la un punct, alăturea de obiect, de vreme ce curgerea epicului urmează în chip firesc cronologia strictă a episoadelor înfățișate în model la modul prozei obiectivate. Absența ficțiunii în alcătuirea tramei a determinat pe unii cercetători să considere că *Războiul Hotinului* nu este, în totalitatea ei, o creație poetică; și ca reacție față de etichetarea prea entuziastă a poemului la apariție drept epopee națională. Studiile ulterioare au fixat opera între cronica versificată și poem. Cu îndreptățire deplină, întrucît argumentele estetice susținătoare sînt numeroase și concludente. Respectînd firul întîmplărilor, relatarea cantonează de multe ori în sfera imaginarului, împlinind izbutite efecte artistice. Considerată sub acest raport, *Războiul Hotinului* rămîne, indiscutabil, și o operă literară — cea mai bună dintre cele închinate pînă atunci și după aceea acestui moment din istoria Poloniei.

E drept, spațiul imaginarului nu este prea dezvoltat; dacă ar fi fost așa, fluența factologiei ar fi avut, probabil, de suferit. Contururile faptelor verificabile istoric — pregătiri, atacuri respinse și negocieri, într-un cuvînt, desfășurarea ostilităților de la început pînă la sfîrșitul asediului — nu sînt deformate într-un sens sau altul de ingerințele ficțiunii; nici nu era posibil, dată fiind precizia însemnărilor din model. Perimetrul ficțiunii circumscrie de cele mai multe ori și manifestările subiective ale personajelor de prim plan, care tind să le împlinească tipologic, să le facă să depășească uscăciunea liniarității, a schemei. Abaterile de acest fel, chiar dacă au ca sursă antipatia sau simpatia plăsmuitorului, nu avansează pînă la a denatura caracterele, deși unele elemente de detaliu ar putea fi puse sub semnul discuției. Autorul inventează, așadar, cu destulă lejeritate rugăciunile pe care le rostesc eroii înainte sau după lupte, cuvîntările din consiliile de război turcești și polone, schimbul de opinii prin soli între taberele beligerante etc. Sînt laturi menite să închege psihologii direcționate altminteri pe viguroase, dar foarte puține însușiri cavalerești — dragostea de țară, credință, vitejie. Cu toate că, uneori, aceste vădite eforturi de umanizare a personajelor nu realizează decît parțial intențiile poetului [5].

Argumente în favoarea poeziei oferă și întîrzierile în descrierile taberei, a ocupațiilor zilnice, a anotimpurilor. Firește, nici acestea prea numeroase și foarte scurte, constituie totuși momente de *respiro* în cadrul unui epic în genere strîns. În versuri puține la număr, iarna — 32; primăvara — 14; toamna — 16, aglomerează o mulțime de elemente mobile sau în repaos care, în ansamblu, sugerează mai degrabă schițe și tablouri convingătoare prin cromatica redusă, dar în pastă groasă, hotărîtă și, mai ales, prin impresia de mișcare, de scurgere a timpului. De fiecare dată atenția se plasează stăruitor la nivelul terestru — plante, animale, oameni și preocupări caracteristice — accentul căzînd precumpănitor pe mobilitate, pe devenire:

[5] A. Be'cikowski, în lucrarea citată, p. 54—55, susținea, suprasolicitînd întrucîtva, că personajele, prea statuar înfățișate, cam seamănă între ele, mulți sînt viteji, dar nu și oameni.

„Venit-a primăvara și oaia slăbită
Și-aruncă lîna deasă de zăpad-albită,
Cînd soarele mai caldă lînă-i năpîrlește,
Pe luncă și prin ierburi se tot tăvălește.
Ogorul cu sămînță la om se-ndatorează,
'Nainte de-a da rodul; pădurea-mbumbează;
Coroanele golite, cînd mugurii de vînt
Se desfac, se-mbracă iarăși în pestriț veșmînt.
De roua dimineții orizontu-albește,
Cocoare țipătoare și cîrduri de gîște
Revin în lungi șiraguri; cu vesele glasuri
Mierlele se cheamă, țopăind prin desișuri,
Privighetoarea tristă în oftări se stinge
Ziua și noaptea-ntruna pierderea își plînge".

Aceeași vizualitate exterioară, plasticitate și dinamism, o întîlnim și în scenele de bătălie. Reliefurile puternice ale componentelor imagistice și expresivitatea lor în acțiune reține și privirea intelectului, ancorîndu-le în memorie. Slujesc, totodată, și pentru localizarea în spațiu și timp a narațiunii.

În sfîrșit, pretexte pe linia artisticului, în planul imaginației, deci în afara corespondenței stricte cu fabulația istorică, sînt și desele digresiuni, atît de agreate de poeții baroci, care împănează textul poemului, imprimîndu-i și o ușoară tentă meditativă. Căci, consumîndu-se în cele mai diferite direcții — ochiri emblematice, portrete de comandanți ilustri, isprăvi, scurte istorisiri anecdotice cu sau fără aluzii critice, instabilitatea fortunii, trecerea celor lumești etc. — cele mai multe se adună în sfera ideației cu rosturi mobilizatoare, a unei filozofii pragmatice cu rol de îndreptar în cumpenele vieții. Acoladele digresive au urmări și în ordinea construcției, pe care o relaxează, abătînd-o odihnitor de pe făgașul alertat al epicului pur.

Constituită din asemenea elemente de ficțiune, subliniem, cu volum modest, structura imaginarului combinativ va fi nu prea complexă. Relativ lesne de observat, configurația trimite la două straturi compoziționale, amîndouă subsumate împlinirii caracterologice și fabulative cu repercutări generative directe ori ocolite asupra intenției instructive. Se umplu astfel unele întreruperi ale factologicii, se netezesc asprimile relatării exacte a istoricului și se dă viață artistică textului prin infuzia unei sesizabile doze de lirism. Patosul poemului se realizează, de asemenea, prin stilul cu sonorități epopeice, somptuoase, ce înflăcărcază în sensul valențelor patriotice. Lexicul sărbătoresc, colorat energic cu ucrainisme, latinisme, turcisme etc. — vocabule singulare sau dictoane consacrate — și versurile de 13 silabe (7+6) cu rime perechi mențin satisfăcător intensitatea emoțională a stilului.

Familiarizarea cu narațiunile desfășurate pe arii largi, săvîrșită în timpul prelucrării romanelor de dragoste, familiarizare care va conduce mai apoi la descoperirea unei adevărate vocații a poemului epic mai degrabă decît a epopeii, pălește cu totul în culegerile de epigrame, lăsînd locul ipostazei umoristic-satirice. Dealtfel, în acest spațiu se va realiza principala contribuție a lui W. Potocki la îmbogățirea literaturii naționale; mai mult chiar decît în zonele epicului poematic. Un exeget de seamă, Al. Brückner, nu se sfia să-l socotească mai reprezentativ pentru tipologia vechilor poloni decît însuși J. Kochanowski, întrucît epigrama reda

cel mai bine spiritul sarmat al epocii ; mai bine decît drama și epopeile naționale, religioase ori românești, decît lirica erotică ori alegoria dantescă. Semeția și statornicia aproape hieratice ale înaintașilor, alături de gluma nevinovată și rîsul îngăduitor nu-și află nicăieri o expresie mai deplină decît în epigramă — această specie sarmată prin excelență [6].

Deoarece *Alaiul blazoanelor* conține o înșiruire de embleme, multe înfățișate cu nerv și inventivitate, iar *Moralia* este alcătuită din mici narațiuni și explicitări versificate, cu puncte de plecare în dictoane și proverbe consacrate, o discuție mai insistentă merită culegerea *Grădina epigramelor*. Titlul foarte lung, acoperind toată pagina întîi, indică o diversitate de conținut de-a dreptul descurajantă pentru oricine ar dori să-și croiască pîrtii de acces prin hățișul de probleme, ademenitor prin irizările semantice, dar înșelător prin multitudinea tentelor, al culegerii. Cele peste 1800 de epigrame se pot grupa, după înțeles, în nenumărate variante, fiecare schemă rămînînd întotdeauna pasibilă de îmbunătățiri. Este și cazul celei pe care o propunem. Nici aceasta nu va putea circumscrie, fie și numai prin simple referiri, nici nu ar fost necesar, la urma urmei, toate florile talentului umorist-satiric, care cresc în „grădina" lui W. Potocki. Întrucît, pe de altă parte, scopul didactic al acestor istorioare, glume, satire, ghicitori, alegorii, mîhniri proprii și publice, embleme, calambururi etc. este acela de a sluji drept avertisment și învățătură, prezentarea va urma cîteva traiecte tematice cu pronunțate accente critice la adresa stării de lucruri din Polonia secolului al XVII-lea. Nearătîndu-se preocupat în aceeași măsură și de varietatea formei — precumpănește fără rival versul de 13 silabe (7 + 6), cele de 11 și de 8 silabe fiind relativ rare — protestul poetului se îndreaptă în expresiile ușoare ale rîsului instructiv, ca în Renaștere, împotriva deprinderilor îndeobște criticate ale panilor. Trimiși de foarte tineri la școlile din străinătate să învețe ce-ar putea învăța cu cheltuieli mai mici și foloase mai mari și în țară, se întorc cu obiceiuri de filfizoni ușuratici care sînt departe de a fi utili nevoilor Republicii. Renunțînd la mai asprele, dar eficientele datini din bătrîni în favoarea libertinajului de moravuri, vestimentație și limbă, acești pigmei înzorzonați se dovedesc repede prea nimicnici pentru îndatoririle dificile pe care le implică funcțiile ce le dețin. Lacomi, guralivi, cheltuitori, lăudăroși, zavistnici și fricoși, profită de *liberum veto*, întrerup adunările, încalcă legile și se îmbogățesc pe seama obștei, lăsînd hotarele Republicii de izbeliște la vreme de ananghie. Blazonul nobiliar, odinioară însemnînd înalte virtuți cetățenești și morale, a ajuns o marfă spre care se îmbulzesc parveniți fără merite. Bineînțeles, acest portret în negru, mereu confruntat în subtext ori nemijlocit cu cel al strămoșilor idilizați, se adună din zeci și sute de epigrame care învață prezentînd totul cu îngăduința înțelepciunii și cu umor jovial ; printre ele sînt și destule satirice, în care apelul la îndreptare și pedeapsă a fărădelegii îmbracă forme patetice. În unele din aceste tîlcuiri, Potocki folosește ca principiu al construcției

---

[6] Al. Brückner, *Cîteva cuvinte despre „Grădină" și editarea ei (O „Ogrodzie i o wydaniu jego słow kilka)*, în W. Potocki, *Grădina epigramelor, (Ogród fraszer)*, vol. II, Lwów, 1907, p. 449—451. Ce-i drept, Al. Brückner îl aprecia exagerat pe Potocki drept cel mai bun dintre poeții baroci ai Poloniei : *op. cit.*, p. 453.

enumerarea și contrastul ; în următorul exemplu format din elemente mai devoltate :

„S-a dus dreptatea noastră, a cinului pofală,
De lege nu le pasă și nici de morală.
Ce libertatea e, decît-o strîmbătate?
Cît judecă beţivii, nu poate fi dreptate.
Cel mai tare-i cel mai bun ; veniturile descresc,
Cu toţii laolaltă, nu fură, jefuiesc".

Fiindcă poeţii sarmaţi se slujesc și ei de aceste procedee specifice epocii, deși mai puţin frecvent decît poeţii barocului de curte.

Pereche potrivită cu panii, deși cu o imagine mai puţin împlinită literar, face clerul. Prezent și el în destule epigrame, este ironizat în primul rînd pentru lăcomia nemăsurată. Reprezentanţii sacerdoţiului jefuiesc fără scrupule toate celelalte straturi sociale ; ţărani, negustori, șleahtici, aplicînd tot felul de dajdii în numele bisericii. De prea mult bine, scornesc năstrușnicii pe care le propagă din amvon. Pînă și schimbarea preoţilor se operează în dauna enoriașilor. Numărul lor, este opinia autorului, e mult prea mare faţă de ceea ce fac, așa că mulţi dintre ei, foarte tineri, ar trebui îndreptaţi spre meșteșugul armelor, războaiele neîntrerupte impunînd în prima instanţă pregătirea oștenilor.

Neputinţa în care se zbate Republica hărţuită de dușmanii din afară și dinăuntru l-a hotărît pe W. Potocki, ca pe atîţia alţi scriitori ai timpului, să-și îndrepte atenţia și spre ţărănimea care, alături de oșteni, reprezintă compartimentele sociale cele mai oropsite. Truditorii cîmpului sînt asupriţi de pani, cler și chiar de cetele de lefegii. Accesul lor la cei de sus este foarte dificil, își duc povara vieţii cu mare greutate și se înmulţesc din cauza sărăciei. Aduși în sapă de lemn și socotiţi drept robi, nu mai pot fi urniţi la luptă împotriva cazacilor lui Chmielnicki, care luptau pentru libertate. Același patriotism înălţător îl plasează pe poetul șleahtic de partea ţărănimii. Pentru că, în vreme ce ruralul muncește din greu și abia are cu ce-și duce zilele, panul huzurește fără a face nimic ; unii au raiul făgăduit de biserică după moarte, alţii îl au pe cel de pe pămînt, și, cu danii grase, și pe cel din cer. Situaţia ţărănimii este atît de precară, încît revendică neîntîrziat îndreptarea, repercutîndu-se altminteri asupra întregii Republici. Fără îndoială, apelul poetului nu depășea suporturile civice și umanitare.

Cine putea să îndrepte lucrurile? Cine putea să iniţieze măsuri eficiente? Regele care se afla în fruntea tuturor straturilor, faţă de care trebuia să se poarte ca un adevărat părinte. Iată de ce Potocki a susţinut multă vreme ca monarhul să fie ales dintre polonezi, împotriva celor care doreau să aducă pe tronul Poloniei principi străini ; numai un astfel de cîrmuitor, cunoscînd nevoile ţării, putea conduce treburile obștei cu obiectivitate, fără a se pune în slujba vreunuia dintre partidele politice. A militat, de asemenea, pentru ereditatea tronului, gîndindu-se, probabil, la răfuielile nu o dată sîngeroase care aveau loc cu prilejul alegerilor. Evident, acest foarte sumar itinerar tematic poate fi adăugit cu numeroase aspecte, mai mult sau mai puţin însemnate, abordate frontal sau aluziv, în epigramistica lui W. Potocki. Nu în toate cazurile atitudinea autorului este la fel de limpede expusă, ea putînd fi dedusă din numeroase mani-

festări colaterale. Ideile formulate mai sus, de factură premeditat sociologică în ansamblul lor, se îmbogățesc și capătă expresii convingătoare în snoavele care satirizează moravuri păgubitoare, încuibate din veac printre oameni, indiferent de locul ocupat în ierarhia socială. Luarea de mită, nerespectarea legilor, corupția deținătorilor de funcții publice, lăcomia, trufia, minciuna, preacurvia, risipa, zavistiile, hoția etc., așadar defecte caracterologice cu mare răspîndire ori tare sociale solicită în egală măsură atenția scriitorului crescut în asprimile preceptelor ariene. Se încheagă astfel, în *Grădina epigramelor*, în stanțe vioaie, pline de prospețimi lexicale și vitalitate, un tablou de anamblu cu posibilități de referire la toate ariile existențiale, prin urmare, cu pronunțate valori documentare. Întreaga viață din Lehia secolului al XVII-lea pulsează în aceste istorioare odihnitoare. Policromia conținutului, luxuriantă și moralizatoare în același timp, sugerează prin verticalitatea dinamică a reliefurilor culmile măreției, dar și abisurile prăbușirii care prefigurau viitorul de restriște al Poloniei sarmate.

Wacław Potocki n-a fost un predicator de tribună, de felul lui Piotr Skarga, care să se lanseze în dispute bătăioase în numele unor idealuri civice sau etice. Din contră, retras la moșia din ținutul Podgórze, a scris cu sîrg în răgazul pe care i-l îngăduiau grijile casnice, nutrind convingerea că osteneala-i nu se va irosi fără folos. Sfaturile cu privire la treburile publice sau la comportamentul oamenilor, formulate în tonuri joviale ori sarcastice îndeosebi în epigrame, se interferează însă în ansamblarea personalității poetice cu pagini de un lirism nesiluit. Mai ales în aceste mai puține poezii, în care răzbat mîhnirile proprii, se apropie Potocki mai concludent de unele prescripții ale esteticii baroce. Convingătoare, din acest punct de vedere, sînt treniile prilejuite de moarte fiului Ștefan. Urmînd exemplul lui J. Kochanowski, se deosebește totuși de magistrul din Czarnolas prin construcția structurată dinlăuntrul eului artistic spre înafară, adevăratul erou principal fiind subiectul liric, durerile și gîndurile depănate de acesta, și nu ființa dispărută. Mai dense emoțional și mai variat versificate sînt treniile anotimpurilor. Compoziția celui dedicat primăverii este determinată de disonanțele care se realizează prin alăturarea a două planuri opoziționale — cel al simțurilor și cel al impresiilor :

„Pierit-a primăvara cu tine deodată
Și pretutindeni văd numai lințolii. Iată,
M-ating-puroi, miros-duhoare ; ascult plîns, jale ;
De-mbuc ceva, e fiere ; a soarelui bacale
Pelin amar îs, eheu,
Fără tine, fiul meu !"

Senzația avînd importante rosturi epistemologice în poeticile baroce, cele cinci simțuri devin receptacolul unui univers întunecat de lințoliul morții. Pe același principiu al contrastului în elementele de detaliu se reazemă și curgerea versurilor care se referă la vară : „Am avut — azi nu mai am, am cîntat — azi plîns mă-neacă". Stihurile toamnei, în schimb, păstrează disarmonicul în trama ideatică, subțiindu-l însă la nivelul imagisticii concrete ; plinătății gălăgioase a toamnei i se opune sufletul pustiit al poetului. Excepție în privința modalității de compoziție

face poezia închinată iernii, în care versurile au ritmuri încetinite, nostalgic-reflexive, nepoticnite prin opoziţii contrapunctice, dominate de o tristeţe învăluitoare, contagioasă. Expresiile lirice, mihnirea copleşitoare, se împletesc la tot pasul cu aluzii meditativ-filozofice referitoare la efemeritatea celor lumeşti, labilitatea norocului, zădărnicia împotrivirii — toate alocuţiuni la îndemîna oricărui om cu o lectură cît de cît rotundă. Asemenea sonorităţi grave, deloc optimiste, ocazionate de momentele triste care au presărat viaţa autorului, nu întunecă luminozitatea sarmată, convival-educativă, vitalitatea antrenantă a epigramelor din *Grădina...* sau a istorioarelor din *Moralia*.

PALINGENEZIE ORFICĂ LA GÉRARD DE NERVAL

CAMIL MARIUS DĂDÂRLAT

Datorată fie lui Orfeu și orficilor, adică influenței Samothracei asupra Eleusisului, fie influenței Cretei asupra cultelor grecești, fie poate și influenței fenicienilor, fie raporturilor stabilite între diferitele Mistere ale lumii egeene, fie — dimpotrivă — divergențelor dintre aceste Mistere, datorate în primul rînd limbii, fie existenței cărților sacre în aceste Mistere, în special a cărților orfice la Eleusis, gîndirea orfică a trăit nenumărate epoci palingenezice, prelungindu-se, pertinent, pînă la romantismul european al veacului XIX. Tradițiile sînt disputate. Pindar admite două, Apollodor numai una; două admite și Herodot vorbind despre Orfeu; cel care a vegheat asupra eroilor lui *Argo*, altul care a pierit în ghiarele Menadelor. Oricum, clădită pe credințe străvechi, sau mai degrabă pe o tradiție oral-populară, legenda împarte sorgintea eroului: el apare cînd ca un semizeu, fiu al lui Apollo și al muzei Calliope, frate al lui Linius și contemporan cu Herakles, cînd ca rege al Thraciei, fiul lui Œagru și al Polymniei.

Unită cu muzica, poezia orfică a îmblînzit elementele, a dat legi oamenilor, învățîndu-i la truda pămîntului și a artelor. Astfel, Orfeu, aedul despre care ne vorbește o tradiție încă neclară, devine civilizatorul oamenilor și al poeților. După Aristoxene — discipol imediat al lui Aristotel — Pythagora numea κάθαρσις tămăduirea prin muzică, unită cu poezia orifică (τῆς διὰ μουσικῆς ἰατρείαν) după Jamblique, *Vie de Pythagore*, 110; Cf. Delatte, *Littérature pythagoricienne*, p. 22. și nr. 2, p. 100 și n. 3 și n. 2.

Vates, profet și mag al Thraciei, Orfeu — pe care Vergilius îl evocă și-l arată lui Æneas în paradis — stăpînește știința astrelor și a cosmogoniilor, recită nașterea Universului și teogoniile. O glosă a lui Lucian pune în lumină, orfic, puterea miraculoasă a aedului care deține taina acordului cosmic între armoniile lirei sale și cele ale planetelor, între om și marele Cosmos. Poezia orfică nu are decît o singură inspirație: Marele Tot se animă de suflul universal care ascultă de cîntărețul din liră — *poetul*. Un astfel de poet este Gérard de Nerval.

Orfeu este inițiatorul stării poetice pure. În *Ion*, text atribuit lui Platon, Socrate explică dihotomic inspirația poetică, ea urmînd fie lira orfică, fie epica homerică; *Ion* definește originea și funcțiile poeziei în care omul joacă rolul principal. Orfeu ne apare, deci, ca civilizator al poeților. Un întreg panteon este celebrat în imnurile sale, a căror autenticitate este mai degrabă îndoielnică, căci Onomacrit le-a transformat îndeajuns în epoca pisistratidă, Pausanias, care afirma că le-a citit, atestă

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 4, p. 609--616, București, 1978.

că erau scurte şi puţin numeroase. Mult mai puţin cunoscută decît cea homerică, poezia orfică era mai mult apropiată cultului. „Lycomezii — adaugă Pausanias — o cîntau la ceremoniile lor secrete". Cîntul orfic va fi prin urmare o poezie „secretă" căreia în secolul XIX Nerval îi va fi tributar.

Preluînd poetic aceste tradiţii, Nerval va deveni „pitagoreic şi orfic", ca să folosim o expresie consacrată a profesorului N. Popa, poetul care va prefera realităţii „imaginea interioară". De ce pitagoreic? Orfismul a jucat un rol important în mişcarea neopitagoreică care se reclamă în egală măsură de la Platon ca şi de la Pythagora, datorîndu-le un formalism liturgic şi mai cu seamă o doctrină privind înrudirea universală a astrelor, reîncarnarea sufletelor, necesitatea purificării etc.

Astfel, cu Nerval, poezia îşi regăseşte vechea accepţie *filozofică* şi *cabalistică*, ca şi pe cea literară, aşa cum Wagner înţelege, subliniind aforismul lui Hipocrate : „Ars longa, vita brevis", aforism pe care poeţii Jeune France aveau s-o transforme în deviză :

„Ah Dieu ! l'art long et notre vie et si courte/" (*Faust*, prima parte, „La Nuit", traducere de Nerval, p. 32).

Este locul unde poezia îmbrăţişează ştiinţa, o ştiinţă mai curînd intuitivă, aşa cum o înţelegeau Ronsard, Nuysement, Baïf şi emulii lor ai veacului XVI. Adîncindu-se în poezia vechilor barzi, Nerval şi membrii Cenaclului au găsit mijloacele de reîmprospătare a unor forme prozodice pe cale de manierizare ; poezia orfică i-a ajutat să-şi dea seama de o altă viziune poetică a vieţii universale.

Poetul devine, astfel, făclie şi profet. Ballanche o proclamă la fel de limpede ca şi Saint-Martin şi Victor Hugo :

„Il domine de haut l'époque où il vit et l'inonde de lumière ; l'avenir est aussi dans sa pensée, il embrasse dans un seul point de vue toutes les générations humaines et la cause intime des événements dans les secrets de la Providence." . . : (*Essai sur les Institutions sociales*, cap. 10, prima parte, *Opere*, vol. II, p. 312).

Precum Janus, cel cu îndoită privire, poetul contemplă deodată extremele timpului : a moşi adevărul din trecut devine necesar pentru a călăuzi omenirea mai departe. Cu atît mai mult cu cît, uneori, se ivesc clipe, epoci palingenezice în care — poezia orfică a lui Nerval stă mărturie — vocea tradiţiilor străvechi se face din nou auzită. Între aceste tradiţii, Orfeu va apare în primul rînd la Goethe care îl vede ca pe un mijlocitor, ca pe un hermeneut care deschide calea spre „palidele şi misterioasele chipuri pe care, singur, numai ochiul iniţiatului poate să le zărească în ceaţa, păgînismului". Astfel va fi explicat Nerval prietenilor reuniţi la Impasse du Doyenné *Walpurgisnachtstraum* din Faust. Şi vorbind la rîndul său în *Le Second Faust*, Nerval relevă o dată mai mult acest mooteism modern de sorginte orfică.

Adîncindu-se în mnemoneutica existenţelor anterioare, Nerval — urmînd firul visului — va încerca să găsească o formulă universului mobil în care Faust, aidoma lui Orfeu, coboară în căutarea Zeiţelor-Mame. Gestul acesta implică în primul rînd meditaţia poetică asupra celor două infinituri coexistente : prezentul şi trecutul, în măsura în care — în termeni orfici — ele determină supravieţuirea sufletelor transportate de la o stare la

alta de către moarte. Căci găsim aici o tradiție incontestabil mai veche decît cea nervaliană, originară, preluată de poet. Să cercetăm mai îndeaproape.

Sufletul — după Orfeu — este închis în trup ὡς δίκην διδούσης τῆς ψυχῆς (după ἀμφὶ 'Ορφέα) ὧν δὴ ἕνεκα δίδωσιν (Platon, *Cratil*, 400 C.). Închis în trup, sufletul este supus suferinței și greșelii; „el pare — spune André Boulanger în lucrarea sa consacrată orfismului — să poarte povara unei străvechi crime", iar G. Glotz adaugă: „La greci, ca și la iudei, teoria păcatului a precedat pe cea a pedepsei" (*La solidarité de la famille dans le droit criminel en Grèce*, Paris, 1904). Sufletul transmigrează continuu și ciclul este etern. Lanțul este rupt prin inițieri și asceză care purifică și elimină *elementul titanic*, lăsînd să trăiască doar pe cel *dionisiac*. Sufletul astfel purificat se identifică cu Dionysos și evadează din ciclul dureros al transmigrației, din vastul cerc al necesității, din *roata nașterilor* κύκλος τῆς γενέσεως, ὁ τῆς μοίρας τροχός/*rota fati e generationis*. Acest drum invers pe care trebuie să-l urmeze sufletul după moarte, ridicîndu-se spre Lună, traversînd ciclurile astrale, transpare într-un text al lui Plutarh, în ciuda tonului obscur — fără îndoială voit — și a lacunelor (Plutarh, *De faciae in orbe lunae*, 28 și urm.). Aidoma riturilor funerare și inițiatice egiptene, orficii aveau practici unde inițiatul, „fiu al pămîntului [illegible] al cerului", urma un *iter extaticus* prescris spre a se sustrage ciclului.

După moarte, Hermes va conduce sufletul defunctului la Dis. Poeme orfice speciale, mai ales acea κατάβασις εἰς Ἄιδου, povestesc despre spaimele și încîntările din lumea subpămînteană. Un tribunal așteaptă sosirea sufletului. Acela care a luat parte la ceremoniile orfice devine nu numai ναρθηκοφόρος — purtătorul de nuia — dar și βάκχος — bachant — obținînd drept recompensă o „soartă mai blîndă" la Hades. Bezna Tartarului restituie, însă, sufletul luminii; el nu trăiește în Infern decît o bucată de vreme care separă moartea de viitoarea naștere; sufletul va țîșni, deci, neîncetat la lumină, tîrît de iureșul reîncarnărilor.

Aceasta a fost originea proximă a gîndirii poetice nervaliene, privind meditația (pe marginea universului în care Faust coboară, aidoma lui Orfeu) asupra prezentului și trecutului care determină supraviețuirea sufletelor. Dar care este originea mai adîncă?

Rădăcinile coboară pînă în Egipt. Rezumîndu-le și așezîndu-le alături de cele orfice, ajungem la următoarele concluzii: 1) sufletul trebuie să se confeseze la porțile Infernului, pentru a se face cunoscut; gîndirea orfică este similară; 2) judecata de apoi, mai fastuoasă în sala celor Două Dreptăți prezidată de Osiris, este mai puțin riguroasă în orfism; aceasta se traduce printr-o sporită pondere a scrupulelor morale în conventiculele orfice față de Egipt; 3) atît egiptenii cît și orficii credeau că defuncții locuiesc pe insulele occidentului, dar — în vreme ce gîndirea nilotică identifica aceste insule în cer — orficii le credeau sub pămînt.

Revenind la Nerval, afirmasem mai sus că, în *Le Second Faust*, poetul atinge un panteism de sorginte orfică; că, încercînd să găsească o formulă universului mobil în care Faust coboară, Nerval vorbește de *Zeițele-Mame*. O altă imagine mitică care atestă, la Gérard, tradiții orfice incontestabil mai străvechi; Marea Zeiță-Mamă, *Magna-Mater*, arhetip care constituie pentru Nerval o adevărată obsesie poetică. Care este originea acestei embleme poetice nervaliene?

Fără îndoială, este vorba de Marea Zeiță din Eleusis, misterioasa Demeter, zeitate a vegetației, deci a regenerării, ale cărei rădăcini coboară pînă la teogonia isiacă, altă emblemă nervaliană. În ea se confundă zeițele Asiei Anterioare, divinități dravidiene, Marea Zeiță-Mamă phrygiană al cărei cult este atestat și în Creta și Grecia continentală ; locurile consacrate ei sînt piscurile Idei și Berecynthei, unde se înalță pinii ei sacri. Încă din veacul al XII-lea î.e.n., phrygienii găsiseră deja înflorind cultul Marei Zeițe-Mamă a Pămîntului : Mâ (în Lydia, ea se numea Cybebe). Paredrul Marii Zeițe-Mamă, Rhea, era tînărul zeu Attis (avatar al lui Orfeu), geniu solar și agrar care moare și renaște anual. Avem oare dreptul s-o vedem în Demeter pe Isis din mitologia nilotică? Oricum, grecii îi recunoșteau sorgintea străină. Fie că această Zeiță-Mamă va fi venit direct din Asia Anterioară sau de pe meleaguri dravidiene, fie că ea va fi făcut un ocol prin valea Nilului, noi nu ne vom opri la această problemă încă de dezbătut. Cert este că, la finele romantismului european, figura ei reapare palingenezic, peren dar dialectic, în gîndirea poetică a occidentalului Nerval ; s-a bătut mult monedă pe acest arhetip poetic atît de pertinent la poetul francez al secolului XIX care, grație unei uriașe erudiții mitologice, a putut să cunoască și să suprapună exact figura Zeiței-Mamă peste o arzătoare dorință erotică și maternă în același timp, peste o nevoie poetică. Căutîndu-le, tradițiile străvechi ies la iveală una cîte una.

Săpăturile întreprinse în anii 1922—1927 la Mohenjo-daró și la Harappa de către „Archaeological Survey of India" (sir John Marshall, *Mohenjo-daro and the Indus Civilization*, London, 1931), au relevat — în Asia Anterioară, pe Hindus, în Belucistan, la Orissa, la Nâl, în Gedrosia — existența unei Zeițe-Mamă : dravidiana Mahadevi. „Ea este forța care creează și distruge — notează sir John Marshall —, forma originară de unde pornesc și unde se întorc toate ; puterea misterioasă care trezește toate dorințele, toate pasiunile..., zeița supremă care împarte puterile supranaturale și miraculoase". Paredrul zeiței este Çiva, *paçupati*, stăpîn al dobitoacelor ; imageria ni-l înfățișează purtînd pe frunte două coarne uriașe, ca și phrygianul Sabazios, pe care-l recunoaștem străbun al lui Dionysos și al lui Orfeu. După Pausanias, zeița este neagră — culoarea fertilității și la egipteni — așa cum o vom găsi, în lumea egeeană, pe Demeter, din Phigalia pînă în Arcadia, pe acea Demeter Erynis din Thelpousa. În India, ea este prearianâ, trăgîndu-și seva din foarte străvechi tradiții asianice și mediteraneene, urcînd în timp pînă în gîndirea mito-poetică nervaliană. Zeiță a fecundității vegetale, animale și umane, ea are un simbol frecvent : *grîul*, pe care îl vom găsi în misterele eleusine. Acesta este arhetipul feminin pe ale cărei rădăcini coborîm pînă în Iraqul mileniului V î.e.n., pînă în India prearianâ, pentru a-i găsi apoi răsunet într-una din cele mai elaborate poetici ale secolului XIX romantic, la Gérard de Nerval.

Chiar dacă masiva erudiție a poetului nu va fi cunoscut aceste străvechi tradiții asio-mediteraneene, el a avut permanent nostalgia Demetrei ; Aristofan o numește a treia mare divinitate htoniană, regină a ἀγνῶν ὀργίων/*Broaștele*, 384/ ; Homer o uită, nu însă Hesiod în *Teogonia* sa. „Blînda Demeter" (Hesiod) era celebrată 1. în Sparta (Pausanias, III, 13, 2), la Aigila Laconiei (Id., VI, 17, 1) ; 2. în Arcadia (Id. VIII, 37 ; a se compara cu 27 și 38, 2, Apollodor în *Fragmenta histor. graecorum*, ediția Didot, I, p. 429) ; 3. la Megalopolis (Pausanias, VIII, 31) ; 4. la Megara (Id.,

I, 40, 6); 5. la treizeci de stadii de Phigalia, Demeter cea Neagră (Id., VIII, 42); 6. pe drumul de la Tegeea la Argos (Id., VIII, 54); 7. la Olympia (unde preoteasa Demetrei Hamyne patroana Jocurilor Olimpice — Id., VI, 29, 9. A se vedea și R. Vallois, *Revue des Études anciennes*, XVIII, 1929, pp. 305—322;) 7. la Epidaur și Egina unde zeița era adorată sub numele de Damia și respectiv Auxesia — Pausanias, II, 30, 4. Herodot, V, 82—83); 8. către capul Malesa (Callimah. *Epigrama*, 39); 9. la Teba (Pausanias, IX, 16, 5); 10. la Lebadeea în Beoția, unde se adora o Demeter Europe, doică a lui Zeus (Id., 9, 32, 2); 11. la Lerna, Hermiona, Cyzic, Pellene, Trapezunta Arcadiei, Mantineea, Sicyon, Mitlylene etc.

Iată, așadar, succint, cîteva jaloane ale unor tradiții privind pe *Magna Mater*, de-a lungul unor epoci palingenezice, pînă în poetica nervaliană. La ea coboară sufletele, ea determină supraviețuirea orfică, determinată — la rîndu-i — de raporturile dintre cele două infinituri coexistente la care meditează Nerval: prezentul și trecutul. În jurul lumii materiale se strînge o serie de regiuni concentrice al căror număr este infinit; pentru Goethe, ele sînt plămădite din inteligență și viață: ele oferă sufletelor o existență perpetuă. Supraviețuirea nu depinde numai de voință și de alte calități pozitive ale sufletului, ci și de faptele gesturilor sale care, lăsînd o dîră în prezent, se prelungesc în afara duratei pămîntești. Nerval notează aceasta, amintindu-și poate de Nodier și Ballanche:

> „Il serait consolant de penser en effet que *rien ne meurt de ce qui a frappé d'intelligence*, et que l'éternité conserve dans son sein une sorte d'histoire universelle visible, par les yeux de l'âme, synchronisme divin qui nous ferait participer un jour à la science de Celui qui voit d'un seul coup l'avenir et tout le passé".

Mnemoneut, Nerval traduce inteligența prin *memorie*, adăugînd, astfel, o dimensiune personală cosmogoniei lui Goethe; *inteligența*, „fil d'Ariane", cum o va numi mai tîrziu poetul, călăuzește ca un mystagog sufletele prin „les vagues régions de l'image, parfait milieu de rêve, jusqu'aux Mères que trônent, déesses puissantes, dans la solitude et ne connaissent ni le lieu, ni encore moins le temps". Ele reprezintă pentru Nerval veșnicile puteri creatoare ale Universului. Pentru a ajunge la ele, sufletul călătorește în infinitul trecutului, vede „le spectacle du monde qui depuis longtemps n'est plus" și descoperă Zeițele-Mame. Acest periplu orfic, urmat de Faust, nu este fără ecou la Nerval; „Ce sera là — notează el — presque la descente d'Orphée", în virtutea analogiei între călătoria sufletului în timp și inițierea de tip orfic.

Arhetipul Marei Zeițe va zămisli nostalgia minunatei Isis — mamă, iubită și soție în poetica nervaliană; de aceea, nu-i de mirare că Nerval se va opri asupra Misterelor lui Isis la Pompei (*Le Temple d'Isis*, *Souvenir de Pompei*, *La Phalange*), reluînd — printr-o magnificență erudită și poetică — influența egipteană asupra păgînismului, tradiția Școlii din Alexandria, și primii muguri ai creștinismului. Orfeu și Moise, inițiații în Misterele isiace, apar tot mai des. Tot mai des apare și analogia între victimele celeste Osiris, Adonis, Attis și Dionysos, bociți întotdeauna de o femeie divinizată, fie ea soție sau iubită. Drumul înapoi duce către Misterele osiriace, către mitul osiriac, către tema morții rituale și a renașterii spirituale,

pe care Nerval le va fi cunoscut fără îndoială, așa cum cunoștea și valoarea inițiatică a *Cărții morților*. Poetul erudit, atît de permeabil la structurile perene ale mitului, cunoștea sensul esoteric al cuvintelor sacre — *cuvintele rostite:* τὰ λεγόμενα și *cuvintele secrete* : τὰ ἀπόρρητα — precum și al formulelor de conduită, tehnicile cărții egiptene care se aplică la călătoria sufletului, de care ne amintesc și ecourile din Eleusis, ecouri preluate de riturile de inițiere orfică. De fapt, baza doctrinei secrete este aceeași în Egipt, la Eleusis și la orfici, lucru cunoscut și poetic intuit de Nerval : sînt misterele de dincolo de moarte, adică stările *post mortem*. O frază a lui Pausanias punctează corect această similitudine, neîndrăznind să spună mai mult decît : „Acela care a *văzut* misterele de la Eleusis sau acela care a citit cărțile orfice, știe ce vreau să spun". (Pausanias, I, XXXVII, 4). Deci. „gestul " și textul privind același scop. Analogia *Cărții morților* cu ritul funerar orfic pare să se justifice.

Învierea zeului este tradusă de Nerval prin speranța renăscută pe pămînt, sărbătoarea tinereții și a primăverii :

> „Voilà le culte oriental, primitif et postérieur à la fois aux Fables de la Grèce, qui avait fini par envahir et absorber peu a peu le domaine des Dieux d'Homère".

Căci, fiu al epocii romantice, Gérard își exprimă regretul după idealul unei frumuseți pierdute, *Aurea Ætas*, armonie primitivă dispărută :

> „Le ciel mythologique rayonnait un très pur éclat, il était d'une beauté trop précise et trop nette, il respirait trop de bonheur, l'abondance et la sérénité... pour s'imposer longtemps au monde agité et souffrant".

Iată de ce, orfic, Nerval va imagina și va dori o soluție dată lumii postparadisiace : sincretismul religios de tip orfic :

> „Une évolution des dogmes pourrait faire concorder sur certains points les témoignages religieux des divers temps. Il serait si beau d'absourde et d'arracher aux malédictions éternelles les héros et les sages de l'antiquité".

A reabilita păgînismul, a reinstala existența liberă și simultană a cultelor într-un sincretism de tip orfic, iată visul poetic atît de dureros resimțit de Nerval, concentrat în deznodămîntul din *Aurélia* ; de asemenea, *Isis* anunță grandiosul vis al unui Pantheon simultan. Venită în urma adulării de către poeți a zeiței naturii și a saint-simonienilor pentru Femeia-Messia, *Isis* nervaliană acordează rezonanțele unui păgînism sincretic și palingenezic, fundamental romantic, adică poetic și social.

Nerval își va traduce ontologic această sete de unitate primordială printr-un simbol : Pan. Această figură mitică are, pentru Nerval, două accepțiuni : prima este mistică, a doua este surîzătoare și luminează *Le Diable Rouge*. Unui om colectiv — un zeu colectiv :

> „a donc fait une idole, c'est-à-dire une image plastique que tout le monde peut adorer, car elle contient le culte de chacun avec la généalogie de ce culte ; tel devrait être le maître autel d'un temple panthéiste, car le panthéisme a pour mission d'absorber dans son vaste sein toutes les idées et toutes les formes ; il n'exclut aucune religion, il les assimile toutes".

Dintr-un astfel de Pantheon nu vor lipsi :

Zoroastre et Cyrus, Fo et Confucius, Toth, Hermes et Pythagore, Platon, Solon, Lycurgue, puis Orphée, Homère, Hésiode, Périclès, Phidias, Esope et les Sibylles, tout ceux qui ont transmis le Verbe et prophétisé. C'est-à-dire formule par anticipation le Verbe de l'avenir.

Încetul cu încetul, însă, Pan îi face loc lui Orfeu. El va apare într-o altă lumină. Dispariția Eurydicei este atribuită în parte înșelătoriei preoțești, în parte chiar vinei lui Orfeu însuși. După ce a pierdut prima oară încercarea aerului, Orfeu reîncepe. Dar pierde și a doua oară :

C'est ainsi qu'Eurydice fut perdue à jamais pour lui, et qu'il se vit rèduit à pleurer dans l'exil".

Aici străbat rezonanțele personale ale unui mister și experiențe erotice nefericite. Astfel, peste amintirile din Cairo, se suprapune regretul după o femeie „à jamais perdue". De asemenea, evocînd mai tîrziu *Les Petits Châteaux de Bohème*, Nerval revede și plînge amarnic umbra Cydalisei sale, „Cydalise perdue, à jamais perdue !" Mai mult decît atît : „Une seconde fois perdue !" — este strigătul pe care poetul îl va asimila deznădejdii sale, cînd va pune a doua parte din *Aurélia* sub epigraful orfic „Eurydice ! Eurydice" !

Dar ce este această *seconde fois* ? Care sînt rădăcinile acestui *dublu* orfic ? Din nou, tradiția se adevereşte a fi incontestabil mai străveche, preluată apoi de poetul erudit. Iat-o. La sfîrșitul seriei genealogice a zeilor, se găsea fiul lui Zeus și al Persefonei — Dyonisos, numit și Zagreus (în textele neoplatonice, acest *prim Dionysos* se numea simplu Διόνυσος — dar și Βάκχος — iar Nonnus, dezvoltînd mitul orfic, îl va numi Zagreus), căruia Zeus îi va încredința, încă din copilărie, imperiul lumii. Împinși de Hera, Titanii, dușmanii lui Zeus, cîștigară încrederea lui Zagreus, oferindu-i daruri, dar pe care îl vor ucide în clipa în care acesta se privea în oglindă ; ca să le scape, zeul luă diferite forme, fiind răpus sub aceea de taur. Titanii îl sfîșiară și îl înfulecară. Athena îi salvează inima pe care Zeus o va înghiți și va zămisli pe cel de-al *doilea Dionysos*, fiu al lui Zeus și al Semelei, în care trăiește Zagreus. Acest mit constituie un episod drag tuturor poeților de inspirație orfică.

Iată dar originea acestei *seconde fois* orfică și a unui *dublu Orfeu* nervalian. Căci, există pentru Gérard *două imagini* ale lui Orfeu : 1) una reprezintă căile subpămîntești pe care, urmîndu-le, Orfeu va pătrunde sub Piramidă. Ea prefațează, în *Aurélia*, convingerea lui Nerval de a fi „soumis aux épreuves de l'initiation sacrée". Susținut „par une force invincible", el se imaginează „un héros vivant sous les regards des dieus". Astfel, natura îi va dezvălui tainele sale, așa cum învățaseră misterele isiace ; 2) cea de-a doua imagine trimite la păcat pentru a evoca patimile sufletului osîndit să străbată fără odihnă, să urce și să coboare la nesfîrșit scări „dont le bas trempe toujours dans un eau noire agitée par des roues". Acestor două imagini ale lui Orfeu viața afectivă a lui Nerval va adăuga altele două : 1) una, ale cărei origini și decoruri sînt masonice, trădează locuri intime în structura poetului, pendulînd sensibil între inițierea isiacă și misterul iubirii ; 2) cealaltă evocă acel „souvenir immortel" al unei iubiri de tinerețe care trezește „une image virginale et pure" ;

„fuyant toujours, comme Eurydice, que le destin arrache au bras du poète parjure !".

Subiacente acestor imagini, se fixează altele două : 1) pe de-o parte, prima îl reprezintă pe poet, lipsit de bucuria iubirii, inițiat într-un cult esoteric, căruia îi este în definitiv victimă. Înviorat de învățătura lui Isis, adoratorul ei — punct de rezistență în *Aurélia* — inițiator (μυσταγωγός) și preot în același timp — el se îndreaptă spre moarte și spre nemurire ; 2) pe de cealaltă parte, a doua imagine dezvăluie promisiunea de a depăși încercările iubirii, păcatul o dată absolvit. În spatele acestui ultim Orfeu transpare un altul, poate acela care smulge Tartarului pe soția sa iubită, și, o dată cu ea, și tainele morții. Acest Orfeu este chiar Gérard, poetul inițiat și iluminat, pentru care moartea a însemnat doar εὐθανασία.

MARIO ROQUES CĂTRE N. I. APOSTOLESCU

De la N. I. Apostolescu (1876—1918), ne-a rămas o interesantă corespondenţă cu personalităţi marcante ale culturii franceze de la începutul secolului nostru. După ce, în 1899, şi-a luat licenţa în litere şi filozofie la Universitatea din Bucureşti, istoricul literar şi-a desăvîrşit studiile la Paris, urmînd cursuri de literatură comparată la Sorbona şi École des hautes études. În capitala Franţei şi-a pregătit teza de doctorat *l'Influence des romantiques français sur la poésie roumaine au XIX-e siècle* (Paris, 1909), distinsă cu „Mention très honorable".

În semn de preţuire, criticul Émile Faguet îi prefaţează opera, socotind-o „o carte excelentă asupra unei probleme dintre cele mai interesante", o carte care „are sensul oportunităţii", prin care autorul ei „aduce un serviciu însemnat istoriei literaturii europene". Lucrarea este dedicată lui Emile Faguet (1847—1916) şi lui Mario Roques (1875—1961), care l-au ajutat în timpul studiilor, cum spune în prefaţă N. I. Apostolescu însuşi. Referindu-se la Mario Roques, afirmă : „Nu ştiu cum să-mi exprim întreaga recunoştinţă pe care o datorez lui Mario Roques [...]. La Paris, unde cărţile româneşti sînt aşa de rare, am putut, graţie lui Mario Roques, să am la dispoziţia mea publicaţii aproape de negăsit astăzi".

O frumoasă prietenie avea să se statornicească între N. I. Apostolescu şi Mario Roquet. De ea se va bucura şi istoricul literar francez cînd, în 1907, solicita cercetătorului român sprijin pentru cunoaşterea unor manuscrise existente în Biblioteca Academiei Române, privitoare la *Palia de la Orăştie*.

Această operă de veche dar evoluată limbă românească, faţă de ceea ce se scrisese pînă atunci în limba noastră, a suscitat, după cum se ştie, interesul mai multor istorici literari. Amintim, printre alţii, pe Hiador Sztripsky şi Alexiss György, pe I. Popovici, B. P. Hasdeu, I. Şiadbei, şi evident, Mario Roques. Cu bunăvoinţa care îl caracteriza, N. I. Apostolescu (ale cărui lucrări au fost apreciate şi de Léon Séché, Maurice Allen, Angelo de Gubernatis, Edmond Champion, Francesco Neri etc., cu care istoricul nostru literar a purtat o interesantă corespondenţă) îi oferă prietenului său informaţiile cerute, aşa încît, în 1925, a fost posibilă, în urma unor îndelungate şi documentate studii, publicarea *Paliei de la Orăştie* de către Mario Roques în *Les premières traductions roumaines de l'Ancienne Testament, Palia d'Orăştie (1581—1582). Preface et livre de Génèse*, Paris, 1925. Dăm în continuare o scrisoare a lui Mario Roques către N. I. Apostolescu, al cărei original se află la Arhivele Statului din Piteşti, fond N. I. Apostolescu, pachet 1—40/1899—1912. Traducerea îmi aparţine.

Marin Manu Bădescu

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 4, p. 617—619, Bucureşti, 1978

Lundi, 8 Juillet 1907

Cher Monsieur,

Puisque vous voulez bien demander à vos amis de Bucarest de faire pour moi quelques recherches complémentaires sur le ms. 130 de l'Academie, voici ce qui me serait utile :

1. Pourait-on me faire connaître ce qui dit Mr. V. Mongra dans ses *Cercetări literaro-istorice* du manuscrit trouvé par lui et contenant des fragments de traductions bibliques, et que je crois précisèment être le ms. 130 de l'Academie?

2. Examiner dans la *Palia* que contient ce ms. f. 132 et suivants. Les passages indiqués ci-dessous :

a) Genese (бытиѧ) : chapitre 1, vers 28 : copier *tout le verset*

b) chap. XXX, vers. 29 et suivants : copier si possible les versets 29—35, depuis : "ꙗкѡꙁ аржь ръспѣнсе: тѣ цѝи кѣм 'ам слѣжить (ou quelques chose de semblable) jusqu'à "ꙗкѡꙁ ꙗржь лѣѡ нѣнале вердн

c) chap. XLIX copier les 7 prémieres versets, jusqu'à юда et les 4 ou 5 dernieres lignes du chapitre, tel qu'il est coupé dans manuscrit.

d) chap. XXXVIII, au verset 12 où il est dit que Iuda s'en va tondre ses brebis accompagné de Хера ден wдоллами est-ce que ce personage est appelé dans le ms. Хера ден wдоллами бърбатѣл съѣ ou bien бъръатѣл !

Le plus simple serait de copier *exactement* la phrase.

e) Exodus (исХодъ) chap. VI copier les 9 premieres versets qui en terminent à peu pres au passage : монси анѣстѣ спѣсе фечорилор лѣ зраѣл тоате

Je ne veux pas abuser de votre bon volonté et de celle de vos amis et je ne vous demande pas autre chose.

Si vos amis ne me trouvent pas trop indiscret, je me permetrai cependant encore d'avoir recours à vous et à eux, mais por l'instant cela me suffit.

D'autant plus que les renseignements que je demande là different de ceux que j'ai demandé à M. Popovici et que, si, comme je l'espère, celui-ci me réponde de son côté, je serais doublement renseigné.

J'ai, enfin, les *„Mişcări culturale"* de I. G. Sbiera. Il juge comme moi le fragment du Lévitique et voit aussi dans le ms. Mongra des fragments de la traduction de 1582, mais il n'a rien vu pour la *Palia* elle-même.

Merci encore.

Votre bien dévoué,

Mario Roques

Luni, 8 iulie 1907

Dragă domnule,

Deoarece acceptaţi să cer prietenilor dumneavoastră din Bucureşti să facă pentru mine oarecari cercetări suplimentare asupra manuscrisului 130 de la Academie, iată ce mi-ar fi util :

1 Ar putea cineva să-mi facă cunoscut ce spune d-l Mongra în ale sale *Cercetări literaro-istorice* despre manuscrisul găsit de dînsul care conţine fragmente din traducerile biblice, şi cred precis a fi manuscrisul 130 al Academiei?

2. Să se examineze în *Palia* ce conţine acest manuscris la filele 132 şi următoarele. Pasajele sînt arătate mai jos :

a) Geneza (бытиѧ) : capitolul 1., versetul 28 : a se copia întreg versetul.

b) cap(itolul) XXX, vers(etul) 29 şi următoarele : a se copia dacă e posibil versetele 29—35, de la "ꙗкѡꙁ 'ꙗржь ръспѣнсе: тѣ цѝи кѣм 'амь слѣжить (sau ceva asemănător) pînă la "ꙗкѡꙁ 'ꙗржь лѣѡ нѣнале вердн

c) cap(itolul) XLIX a se copia primele 7 versete, pînă la юда şi ultimele 4 sau 5 rînduri ale capitolului, aşa cum este suprimat în manuscris.

d) cap(itolul) XXXVIII, la versetul 12 unde se spune că Iuda s-a dus să tundă oile sale însoţit de Хера ден wдоллань, acest personaj este numit în manuscris Хера ден wдоллами бърбатѣл съѣ sau chiar бърбатѣл Cel mai simplu ar fi să se copieze exact fraza.

e) Exodul (исХодъ) cap(itolul) VI, a se copia primele 9 versete care se termină aproape la pasajul : монси анѣстѣ спѣсе фечорилор тоате.

N-aş vrea să abuzez de bunătatea dumneavoastră şi de a prietenilor dumneavoastră şi nu vă mai cer altceva.

Dacă prietenii dumneavoastră nu mă găsesc prea necuviincios, mi-aş permite, totuşi, să vă cer să mă ajutaţi încă, dumneavoastră şi dînşii : dar pentru moment îmi este suficient. Cu atît mai mult, cu cît deslușirile pe care le cer, diferă de cele pe care le-am cerut d-lui Popovici şi cu atît mai mult dacă, aşa cum sper, acesta îmi va răspunde, eu voi fi de două ori lămurit.

Am, în sfîrşit, publicaţia *Mişcări culturale* a lui I. G. Sbiera. El interpretează ca mine fragmentul din Levitic şi vede în manuscrisul Mongra fragmentele din 1852, dar el n-a văzut nimic pentru *Palia* însăşi.

Mulţumesc încă o dată.

Al dumneavoastră, foarte devotat,

Mario Roques

Septimiu Bucur, *Banchetul lui Lucullus*

Cu puţin timp în urmă, una dintre seriile Editurii „Dacia" din Cluj-Napoca ne-a „restituit" — prin substanţialul aport al editorului şi criticului Serafim Duicu (perpetuu grijuliu, în remarcabilul studiu introductiv, să respecte dreapta măsură între o atitudine „drastică", şi „encomiastă") — fragmente selectate din opera critică (publicată sau în manuscris) a celui care a fost Septimiu Bucur.

Septimiu Bucur? Un nume nemenit să figureze pe coperta vreunui volum în cei 49 de ani, cîţi i-au fost daţi purtătorului său. Un nume străin celor mai mulţi, iscînd rezonanţe abstracte în mintea cercetătorilor aplicaţi ai criticii sau eseisticii româneşti interbelice şi, eventual, adierea luminoasă a unei fugare amintiri în sufletul celor ce l-au cunoscut. Un nume care, la vremea sa, a smuls — abia în pragul tinereţii — aprecieri extrem de favorabile unui Noica, V. Băncilă, Blaga, I. Chinezu. Un nume intim legat de coordonatele omeniei (o plenară generozitate, o nesăcătuită „sympathia" pentru toţi semenii, fără nici o discriminare, o taciturnă discreţie în privinţa propriei vieţii, o călită încredere în valori, o nestinsă foame de idei)— dar şi de un rareori destăinuit orgoliu, în care a fost lovit, căruia a înţeles să-i plătească preţul printr-un destin tragic frînt.

Care ar fi profilul criticului interbelic Septimiu Bucur — în lumina celor şase articole selectate dintre toate acelea scrise, din perioada studenţiei pînă către 25 de ani, în revistele vremii („Gîndirea", „România", „România literară", „Gînd românesc" etc.)?

Raportat la autori sau opere, el pare a-şi malea modalităţile investigaţiei după natura problemei pe care-o dezbate —nu atît din convingeri aprioric teoretizate, cît dintr-un înnăscut instinct critic.

Astfel, într-unele articole, el relaţionează operele discutate cu întreaga creaţie a autorilor respectivi. Spre exemplu, *Aurel Vlaicu în viziunea romanescă a lui V. I. Popa* începe prin a semnala talentul deja verificat al acestuia în *Velerim şi Veler Doamne*, cu care *Maistorașul Aurel* se întregeşte „atît de rotund"; apoi situează opera între monografia ştiinţifică şi biografia romanţată—, dezvăluie sugestivele evocări contextuale ale lui Goga, D. D. Pătrăşcanu, Iosif, Chendi, îndeosebi a lui Caragiale (autorul popularei porecle de „ucenic al lui Dumnezeu"), cu toată ponderea lor afectivă pentru erou, în „sinceritatea lui de ardelean asupru şi dîrz" — insistă asupra simbolicii zborului său retezat. *Poezia lui Gherghinescu Vania* din volumul *Privighetoarea oarbă* îi apare criticului o concludentă depăşire a anteriorului său stil minor prin modul tratării subtitilelor relaţii dintre Eros şi Thanatos. Articolul-eseu *Filozofie şi poezie* remarcă dintru început calităţile tuturor lucrărilor lui Tudor Vianu („terenul solid" pe care se înalţă, „armonia teoretică a fragmentelor", „certa viziune de ansamblu"), dar şi carenţa lor în a se închega într-un „sistem de gîndire propriu" — ceea ce-i permite evaluarea importanţei reale a recentei (pe atunci) *Estetici*, ca şi caracterul oarecum fragmentar al concluziilor ei, lăsînd problema „deschisă probabil pentru mult timp încă de acum înainte..."

Alteori, Septimiu Bucur — tînăr cu netăgăduite virtualităţi universaliste — propune un cadru referenţial mai larg pentru analiza operelor. „*Nuvelele ardeleneşti*" ale lui V. Papilian din culegerea *De dincolo de riu* îi ridică întrebarea iniţială „în ce măsură peisajul local poate fi izvor de inspiraţie artistică", rezolvată prin convingerea că provincia este creatoare, numai dacă se subsumează „liniei majore" a „spiritualităţii neamului". *Un „roman" al iubirii neîmplinite — Capra neagră* de E. Bucuţa — îl incită să opereze distincţii între simpla naraţiune şi mai pretenţiosul roman, solicitînd nu numai rigori compoziţionale, ci şi o maturitate creatoare. În aceeaşi ordine ideativă, Septimiu Bucur consideră că poate vorbi *Despre tinerii noştri poeţi* numai după ce trece în revistă „viguroasa" mişcare a liricii interbelice, după ce ridică implicit problema relaţiilor dintre tradiţie şi inovaţie, dintre matca spiritului colectiv şi cerinţele individualităţii. Iar tezele generale ale *Esteticii* lui Vianu îi suscită gîndiri nu numai despre *Filozofie şi poezie*, ci şi despre problematizările estetice neoumaniste, indicîndu-le cauzalitatea, manifestările şi aspiraţiile.

După cum putem deci observa cu uşurinţă, Septimiu Bucur se dovedeşte adeptul unei critici exercitate nu în-sine sau pentru-sine, ci ca simplă „mediatoare" între operă şi lectorul ei, între conştiinţa autorului şi aceea a publicului. Modest mystagog, el ţine să-i orienteze axiologic

şi moral pe cititori în lumea ideilor şi a artei, să-i familiarizeze cu tendinţele majore ale spaţiului şi timpului lor. Obiectivat hermeneut, el le întredeschide porţile unor lumi, prin „discursul" său „comprehensiv", deopotrivă ştiinţific şi artistic (pentru că scria „frumos", expresiv, fluent). Virtual dascăl, încearcă să-i convingă sobru, prin citate revelatoare, selectate judicios, pentru a le cataliza propensiunea către lectură. El însuşi îşi refuză orice exhibiţionism personalist, acordîndu-şi doar dreptul de afirmare a unor convingeri vitale — cum ar fi repudierea avangardismului superficial, extrinsec realităţilor naţionale şi, mai ales, indestructibila încredere în destinul ţării sale, derivată dintr-un patriotism fără ostentaţie, remarcabil prin vibraţiile inimitabilei autenticităţi, mereu convingător, niciodată insolit, manifest îndeosebi în articolele despre Papilian, V. I. Popa şi „tinerii poeţi".

Cele şase manuscrise ale lui Septimiu Bucur par să ridice alte probleme.

Trei dintre ele se ocupă de reprezentanţi majori ai literelor româneşti. Studiul despre *I. L. Caragiale* subliniază complexitatea deseori contradictorie, fără „unicitate substanţială", a acestuia, din care scoate în relief „inteligenţa extraordinară", „dublată de o atitudine personală, afectivă, faţă de mediul social şi, în genere, faţă de viaţă", de „un sentiment protestatar împotriva unei situaţii date" — pentru a susţine, contra multor aserţiuni, că marele nostru clasic a avut puternice „convingeri şi idealuri politice", disecîndu-i, întru demonstraţie, esenţialele piese şi cunoscutul pamflet. *Poezia lui Octavian Goga* semnalează, dintru început, imensul ecou unanim entuziast al opiniei publice la apariţia primului volum al poetului; apoi încearcă să dovedească, prin analize, că „şi sentimentul naţional poate fi izvor fecund de inspiraţie literară", mai ales dacă o anumită conjunctură istorică îşi găseşte un creator apropiat, sensibil la „fiorul" durerii neamului său, „cruciat al artei combative"; şi avansează ideea că, tocmai din cauza izbucnirii prea-pline a talentului său, a maturităţii lui „precoce", Goga nu a mai putut urca „pieptul unui munte, ci a coborît de pe culmi pe care alţii nu calcă decît mult mai tîrziu" — idee lesne ilustrabilă (în pofida rezervelor lui S. Duicu) prin evidenta involuţie artistică a „bardului", frizînd adesea manierismul. Amplul studiu *Liviu Rebreanu: romanele esenţiale* nu face decît să aprofundeze tezele preexistente despre realismul structural al marelui nostru prozator şi proteica lui manifestare în *Ion* (disecat din dubla perspectivă a realizării româneşti şi a „realităţii sufleteşti şi sociale" a satului ardelean, surprinsă prin diversele grupări sau componenţii individuali, îndeosebi prin Ion, pe care „glasul pămîntului l-a muşcat necontenit ca un şarpe, iar glasul iubirii l-a răpus"), în *Răscoala* (privită ca grăitor document al momentului 1907, veştejit cu nezăgăzuită indignare), în *Pădurea spînzuraţilor* (apreciată ca „un roman bine alcătuit" pentru lămurirea „cazului" Bologa — considerat un ins prin excelenţă mediocru, deci cu atît mai tragic —, ca un „convingător act de acuzare împotriva războiului", „la un înalt nivel de artă").

Alte trei studii sînt dedicate lui Eminescu şi Blaga, titanii liricii româneşti, care au polarizat preocupările intelectuale ale lui Septimiu Bucur. În primul manuscris, închinat celui dintîi poet român *(M. Eminescu — de la poezia socială la „Luceafărul")*, criticul îşi avansează, ca o premisă, intima convingere că personalitatea lui Eminescu este ireductibilă la vreo „caracterizare rezumativă", definindu-se cel mult printr-o quasi-hegeliană „tensiune dialectică" iscată din multiple ambivalenţe şi printr-o imperioasă nevoie interioară de autolămuriri, elemente ce-i asigură devenirea; şi procedează în consecinţă, încercînd să surprindă evoluţia poetului de la iniţialul pesimism defetist la incendiarele mesaje sociale, dat fiind că, „alături de pesimistul Eminescu, există un Eminescu naţionalist, admirator al trecutului eroic, îndrăgostit de natură, pamfletar genial şi ideolog al românismului" — de la acestea urcînd „trepte hieratice de marmură" către „poarta deschisă spre perspectiva absolutului", către *Luceafărul*, ce „exprimă o concepţie despre viaţă profundă, într-o formă artistică ce egalează cele mai celebre creaţii din lirica filozofică universală"; aşa încît, îndepărtînd parcă imaginile din *Epigonii*, *Împărat şi proletar*, *Scrisoarea I*, *II*, *III* etc., după ce le-a stors esenţele, dezbate polemic şi riguros, componentele pesimismului eminescian (cauzele, caracteristicile — dar şi virtuala sa autoanihilare prin tendinţa „de a găsi existenţei individuale un sens constructiv în cadrul comunităţii etnice şi morale a neamului" şi prin faptul că el „se opreşte la poarta naturii", nefiind exclusivist); apoi, sesizează devenirea ideaţiei sociale — semnalîndu-i prezenţa estompată în *Epigonii*, densă în *Împărat şi proletar* (dat fiind că „la 1874 nici un român nu avea o conştiinţă atît de luminată despre scopurile mişcării proletare ca Eminescu"), decantată filozofic şi nuanţată artistic în *Scrisoarea I*, aliată cu elemente confesive revelatoare în *Scrisoarea II*, asumîndu-şi un vast cadru istoric şi naţional în *Scrisoarea III*, culme a unei revolte în care „nu vorbeşte nici conservatorul, nici paseistul, nici gazetarul, nici polemistul, ci *românul*, de pe poziţiile permanente ale instinctului de conservare naţională"; şi adastă final asupra „marelui poem al sufletului românesc", pentru a-i detecta rădăcinile „arborelui ceresc" în folclor sau alte creaţii congenere şi a-i reliefa „ţesătura complexă, adîncă, intimă", „spaţiile uranice" şi „orizontul simbolic"; Serafim Duicu are perfectă dreptate: prin „imaginea integratoare" pe care o propune, prin strădania de a ridica

interpretarea socialului în zonele filozoficului, „textul critic al lui Septimiu Bucur" rămîne „o pagină de referință pentru cine dorește să se confrunte, prin lectură, cu textul eminescian". În cel de-al doilea studiu *(Sărmanul Dionis" sau proza de atmosferă)*, premisa cercetătorului este aceea că *Sărmanul Dionis*, povestire deopotrivă fantastică și reală „sub specia transfigurării halucinante", exprimă verticala cosmică", „apetitul metafizic", „profunda nevoie lăuntrică de absolut" a creatorului ei; după ce detaliază specificitățile personajelor Dionis-Dan, Ruben („Luciferul prăbușit"), Maria și ale evaziunilor spațio-temporale, semnalîndu-se și sursele (romantismul german, filozofia kantiană ori aceea neokantiană a lui Fichte și Schelling —, posibilul filon francez al lui Chateaubriand și Rousseau etc.) — Septimiu Bucur ajunge la concluzia că această „proză genială" dă „impresia unei uverturi", anunțînd tematic-embrionar multe creații ulterioare pînă la „elevația hieratică" din *Luceafărul*, dar că influența idealismului magic exercitîndu-se numai asupra substratului său filozofic, ea rămîne „o povestire fantastică originală, cu o structură literară bine diferențiată și de o puternică atmosferă românească". În privința celuilalt creator, studiul *Poezia lui Lucian Blaga* aruncă noi lumini asupra devenirii perpetue a poetului-filozof, autor nu numai al unor creații lirice, ci și al unui sistem filozofic, „caracterizat printr-o impresionantă unitate constructivă"; scontabila premisă a lui Septimiu Bucur este întrebarea dacă „e nevoie să cunoști pe Blaga filozoful pentru a înțelege pe Blaga poetul", rezolvată afirmativ, în numele văditei unități „structurale și tematice" a întregii creații blagiene și în virtutea faptului că filozofia lui este „o lumină prețioasă și uneori indispensabilă" pentru tălmăcirea intelectuală a conținutului adînc și propriu al liricii sale, deși nu trebuie să devină un automat sistem de referință; așa încît încearcă, dublu îndrituit, să surprindă „temele" esențiale ale acestei lirici realizată pînă în preajma Eliberării (apetența luciferiană a cunoașterii absolute, cu adiacentul fatalism epistemologic; demonismul asumat grandilocvent-juvenil; temporalitatea, sinonimizată fie cu „obsesia metafizică a morții", fie cu tristețea ființării ontologice labile în marele circuit al naturii, fie cu stigmatizanta „boală fără nume"; „tărîmul de siguranță" al satului, cîntat viguros idilic ori mitizat „înfraistoric" pentru a exprima „încrederea în steaua țării"; legătura cu strămoșii printr-o quasi-goetheană „mișcare monadologică"; rostul misterios al poeților; imagismul etc.); și deduce că, atras de asemenea probleme, Blaga și-a afirmat incontestabila originalitate, depășind deopotrivă firava influență a înaintașilor, a expresionismului sau a autohtonismului, depășindu-se chiar pe sine, prin transfigurarea artistică a folclorului intuit din străfunduri și prin arta de a face ca fiecare cuvînt să aibă „acoperirea vibrației pe care o comunică"; marele merit al lui Septimiu Bucur este cel de a fi semnalat, mult înaintea altora, deși nu public, elementele „noi" ale volumului de *Poezii* din 1962, „foarte importante" pentru înțelegerea creației lui Blaga, a evoluției lui „evidente" și „semnificative", „în sensul afirmării unei atitudini pozitive față de existență" („triumful zămislirii asupra morții", meditația filozofică angajată existențial, erosul înțelepțește înseninat și surprinzător adolescentin, „lupta cu timpul", efortul de a atenua marea suferință pe care-o generează, resemnata integrare „în ciclul elementelor", nu fără ispitele expansiunii cosmice, semnificația poeziei ca perpetuă căutare întru desăvîrșiri).

Ce revelații ne prilejuiesc aceste manuscrise, pe care Septimiu Bucur le-a elaborat între 1955 și 1963, nocturn, tenace, fără vreo minimă speranță de afirmare publicitară, ca un „adagio" chintesențiat, de autolegitimare, al vieții sale diurne, conjunctural afilologice? La o primă lectură, unele expresii („cum vom menționa în altă parte", „cum vom arăta cu altă ocazie" etc.) ne suscită tristețile contemplării speranțelor brusc gîtuite de un cancer nemilos — după cum alte incongruități (demersul pe alocuri sinuos al discursului, expoziționile mediate prea extinse, repetițiile, inadvertențele ideative sau stilistice, locurile comune etc.) ne lasă insatisfacția nefinisării. Dar dincolo de atari inerențe ni se impune evidența profilului acuzat al unui critic matur; al unui critic solidar ideologicește cu generațiile interbelice, dar ținînd pas cu vremea (o dovadă constituind-o orientarea, inedită pînă atunci, către problematica socială); al unui critic ce-și canalizează preocupările și viziunea structural dialectică, în dubla postură de literat și filozof, către reprezentanții majori ai beletristicii noastre; al unui critic cu convingeri ferme, pe care le apără intransigent, cu o scară a valorilor moral-estetice pe care o propune exemplar; al unui critic ce înțelege să abordeze autori și opere cu discernămînt și empathie, utilizînd îndeobște o „close reading" și modalități dintre cele mai variate (deși nu foarte „noi"); al unui critic ce ține să-și convingă ipoteticul, doritul cititor prin acuratețea demonstrației și uneori monotone ilustrații sau narări, niciodată prin artificii stilistice sau sofisme.

Gestul de „restituire" al editurii „Dacia" în genere, al lui Serafim Duicu în speță, este generos și drept — amintindu-ne tuturora ce datorăm unor atari valoroși și modești ctitori ai culturii noastre actuale.

Oare „restituirea" nu s-ar putea prelungi? În dosarele lui Septimiu Bucur există multe alte manuscrise inedite despre Eminescu și Blaga, despre Arghezi, Sadoveanu, Călinescu, Mircea Eliade...

Doina Grau

Ion Lotreanu, *Caligrafii critice*,
Ed. Eminescu, 1977, 310 p.

Ion Lotreanu a debutat ca poet în 1971 cu volumul *Azimut*, urmat de alte patru volume (*Lăcuste și aeroporturi*, 1972; *Aici, lîngă Carpați*, 1972; *Aerul de sub fluturi*, 1974; *Punctul sensibil*, 1976). Ca eseist și critic literar se află la al treilea volum. *Anologia suverană* (1975) și *Creație și implicare* (1976), structural, nu sînt nimic altceva decît niște anticipative *Caligrafii critice*. Volumul din urmă e în primul rînd divers. Ion Lotreanu vorbind cu egală voluptate și cu egal interes despre *Analogie și creație lirică* (anologia îl preocupă îndeosebi ca problemă de estetică), *Literatură și istorie* (ca problematică, nefăcînd un inventar de opere), *Semnul forței creatoare* (continuînd raportul istorie-literatură cu mai acuzată privire asupra unor concepte în literatura română), *Puterea culturii* (despre rolul educativ implicat al creațiilor literare și artistice în plan social), *Despre poezia patriotică*, altă serie de capitole privesc personalități ale artei și culturii noastre ca de exemplu Brâncuși *(Marele secret al simplității)*, Blaga *(Glose la Lucian Blaga)*, G. Călinescu *(Tinerețea scrisului)*, Al. Piru (articol acuzat polemic la adresa lucrării *Poezia românească contemporană, 1950—1975)*, N. Tăutu *(Efigia unui poet)*, Eugen Barbu *(Operă lirică și mai multe tablouri epice*, fiind vorba de romanul *Principele* și volumul de nuvele *Miresele)*, Nichita Stănescu *(Aspecte ale poeziei lui Nichita Stănescu)*.

Jumătate din carte este ocupată de un *mozaic critic* intitulat *Autori și cărți*, unde ni se vorbește despre Perpessicius, poetul, Dan Mutașcu *(Scrisori bizantine)*, Ion Segărceanu *(Fuga din hazard)*, Ion Cocora *(Suveranitatea lăuntrică)*, Profira Mihăilescu *(Jur pe mesteacănul alb)*, Fănuș Neagu *(Frumoșii nebuni ai marilor orașe)*, N. P. Mihail *(Dispariția profesorului)*, Eugen Teodoru *(Podul de foc)*, Kalanga Abdala *(Zeii și jungle)*, Mihai Ralea, Vasile Nicolescu, Mircea Maliță, Octavian Paler, Ion Vlad, Al. Ivasiuc, Aurel Martin, Emil Manu, Marian Popa, Laurențiu Ulici, Marin Mincu etc.

Cartea se încheie cu o *fantezie* despre a șaptea artă.

După cum ușor se observă, sînt discutate aici foarte multe cărți și sînt citați foarte mulți autori, unii abordați mai sintetic (Blaga, G. Călinescu, Nichita Stănescu) alții recenzați pe scurt printr-o singură carte. Paginile despre Nichita Stănescu, adiționate, dau structural un *studiu*. Ion Lotreanu cunoscînd foarte bine opera și mai ales semnificațiile operei acestui poet contemporan de mare valoare. Doar studiul despre Nichita Stănescu e cel mai bun capitol al cărții, cel mai dens, scris cu o caligrafie gravă, fie chiar critică.

Tot studiu se poate intitula primul articol din sumar: *Analogia și creația lirică*, unde se pun probleme de estetică, de poetică și chiar de filozofie, domenii unde autorul se află, fără îndoială, acasă.

În rest, volumul se compune din eseuri și figurații critice în care ni se confirmă vocația de eseist a autorului.

Privite superficial, fragmentele, dealtfel caligrafice, din capitolul *Autori și cărți*, ar fi partea de umplutură a cărții, dar analizate în cadrul structurilor în care Ion Lotreanu le-a grupat ele dau o imagine a actualității literare, desigur nu o imagine completă. Azi, cînd facem cercetări asupra literaturii interbelice, nu ne adresăm numai marilor sinteze (G. Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu etc.) ci apelăm cu mult folos la scrierile lui Pompiliu Constantinescu, Nicolae Davidescu, Perpessicius, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, etc. etc. care nu sînt, în fond, nimic altceva decît *mențiuni critice*, în expresia lui Perpessicius, sau *aspecte*, cum și le intitula Cioculescu. *Mențiunile* lui Ion Lotreanu intitulate *caligrafii*, nu fără o semnificație, vor îndeplini, cîndva, aceleași oficii, relativ la epoca noastră. Dacă unii din autorii menționați vor dispărea striviți de istorie sau condamnați de cel mai obiectiv judecător, timpul, nu e vina lui Ion Lotreanu, ei formează azi cel puțin un *context* literar.

Emil Manu

Ismail Tunali, *Marxist Estetik* (Estetica marxistă),
Editura Altin Kitaplar (Cărțile de aur), Istanbul, 1977

Un moment însemnat pentru afirmarea sociologiei, esteticii, ideologiei și artei marxiste în Turcia îl constituie apariția în anul 1977 a volumului *Estetica marxistă*, scris de Ismail Tunali, profesor de estetică la Universitatea din Istanbul.

Alături de traducerile anterioare din literatura ideologică marxistă, ca spre exemplu : G. V. Plehanov, *Arta și socialismul*, 1962 ; L. Aragon, *Arta contemporană*, 1969 ; G. Thomson, *Marxismul și poezia*, 1966 ; V. I. Lenin, *Arta și literatura*, 1968 ; E. Fischer, *Necesitatea artei* 1968 ; G. Lukács, *Sensul realității contemporane*, 1968 ; Marx și Engels, *Arta și literatura*, 1971 ; Berthold Brecht, *Realitatea socialistă și societatea*, 1977 etc., cartea profesorului Ismail Tunali completează într-un mod interesant aspectele mutațiilor contemporane în artă, literatură și filozofie. Cum se poate constata și din parcurgerea sumarului cărții, interesul autorului pentru filozofia și estetica marxistă se evidențiază în modul dialectic și umanist în care explică valorile esteticii marxiste. Profesorul I. Tunali încearcă un pas nou pe acest teren, propunînd o înțelegere și o apreciere mai dinamică, o examinare mai fermă a artei, filozofiei și ideologiei marxiste. Avînd o ținută combativă față de Koch, Fischer și Lukács, referindu-se mai des, prin citate, la acești trei mari sociologi, I. Tunali urmărește cu pasiune domeniul artei, făcînd aprecieri care i-au sporit pe drept, după apariția cărții, reputația.

În capitolul I, *Arta ca problemă a științei*, autorul pledează pentru o artă realistă, înțeleasă complex, științific, văzută în corelația dintre societate-cultură-personalitate. Repunînd în discuție teoriile privitoare la raportul dintre structură și suprastructură, emise de către Plehanov, la raportul dintre societate și artă, dezvoltat și interpretat de către Thomson, la cel dintre mitologie, artă și realitate, expus foarte atrăgător de Condwel, I. Tunali consideră că aceste teorii au fost binevenite pentru cunoașterea istoriei filozofiei moderne, enunțînd în același timp teza care leagă progresul filozofiei marxiste de cel al științei contemporane, devenită în zilele noastre o chestiune vitală.

Din punctul nostru de vedere, efortul autorului se manifestă din plin, atunci cînd dezbate problema artei pusă în slujba omului, a societății. Viața spirituală are nevoie de artă, literatură, muzică, transpunerea lor în viață se corelează strîns cu atitudinea înaintată față de muncă, aceasta reprezentînd măsura dezvoltării multilaterale a personalității, tocmai pentru că în ea se manifestă adevărata putere a subiectului uman, iar punerea ei în slujba colectivității conduce în mod firesc și la afirmarea tuturor potențelor umane. Demersul fundamental al gîndirii lui I. Tunali duce la afirmarea spiritualității creatoare, a determinismului inerent noului tip de personalitate.

Abordarea culturii dintr-o perspectivă filozofică marxistă presupune aprofundarea acelor mutații care au loc în cadrul evoluțiilor complexe ale vieții sociale. O asemenea interpretare a culturii contemporane este realizată cu multă perspicacitate în capitolul II, *Arta ca problemă socială*, de unde se desprind tendințele majore în evoluția sociologiei contemporane. Doctrinele unor mari personalități ca Plehanov, Lukács, Brecht despre producție și consum, omul și munca sa, societatea capitalistă și arta, arta burgheză tîrzie, sînt comentate într-un spirit critic marxist, cu demnitatea unui filozof care recunoaște în evoluția fenomenului cultural necesitatea revoluțiilor științifice. „Numai revoluția socialistă, spune autorul, a dus la schimbări radicale în statutul existențial al omului, a determinat de fapt apariția unui nou tip de cultură, în virtutea reacției strînse dintre personalitate, societate și cultură".

Noul tip de cultură a promovat umanismul socialist, acest umanism este opus celui burghez tocmai pentru că el se manifestă ca un umanism care nu ignoră aspectele practice ale vieții, ce are ca țel unic promovarea acelor mijloace concrete care să satisfacă cerința realizării fericirii omului. Cuprinzînd și alte materiale interesante, capitolul admite teza îndrăznelii adevărului (Hegel), o îndrăzneală teoretică ce îi impune autorului o răspundere în fața eternității pentru profunzimea cu care a privit realitatea zilelor noastre și a combătut sistemele filozofice agnostice, idealiste.

Capitolul III prezintă *Arta ca problemă ontologică* : se ia în dezbatere structura și categoriile operei artistice, trăsăturile ei sociale și de clasă, opera artistică și gustul estetic. Aceste probleme cuprind o analiză amănunțită a artei, rolului și scopului ei în societate. În aceste sens este amintită acea definiție dată artei de către Hegel : „arta urmărește cunoașterea umanului, adică adîncimile și culorile sufletului omenesc, ceea ce este universal omenesc, cu bucuriile și suferințele lui, aspirațiile și faptele lui". Pornind de la această teză, I. Tunali își îndreaptă atenția spre acel obiect care devine baza cunoașterii artistice și anume *realitatea*. Realitatea devine, după cum afirmă autorul, baza raportării estetice a subiectului la ea, printr-o sinteză făcută între subiectul și obiectul cunoașterii. Transfigurarea realului de către artă presupune o înțelegere a realității rezultată din semnificațiile umane, pe care artistul le conferă realității. Pe această bază, orice operă de artă este o creație, căci ea are capacitatea de a descoperi un element cuprinzător și uneori ideal în ceea ce este mărunt, nesemnificativ.

Vorbind despre limbajul artistic, autorul consideră că trăsătura distinctivă a obiectului estetic îl constituie simbolurile adresate sensibilității umane. Un alt aspect evidențiat în acest capitol este cel al caracterului de unicat al operei de artă ; o operă de artă este consecința unor modalități specifice prin care subiectul construiește obiectul estetic, iar construcția, deși

vizează descoperirea unor aspecte ascunse cît și a unor semnificații majore ale realității, este realizată în funcție de modalitatea specifică de creație. Și aici autorul amintește de Lukács care se referă la caracterul contradictoriu al reflectării estetice, dintre aspectul nelimitat al posibilităților de expresie și selecția riguroasă, impusă de logica internă a structurii materialului.

Însumînd cunoștințele filozofice, sistematizîndu-le, explicînd sau sintetizînd marile doctrine ale timpurilor, autorul cărții *Estetica marxistă* a adîncit cu o rigurozitate științifică, dialectică, fenomenele legate de sociologia culturii, cercetînd cu tehnică realistă structurile sociale ale artei, esteticii și ideologiei marxiste, reușind să pună în valoare consecințele importante ale mutațiilor contemporane din sistemele spirituale și totodată generatoare de opere.

Adîncirea marilor probleme ale esteticii marxiste, surprinderea nuanțelor și a diferențelor individuale cu calm și cu seninătate generală, îi conferă autorului nu numai posibilitatea de a se referi la caracterele unor teorii ce pot fi respinse cu ușurință, dar și o atitudine critică față de unele defecte ale filozofilor care nu au dorit să vadă ceea ce putea da naștere la o doctrină fără idei preconcepute și fără dispute sterile.

Curajul de a combate ceea ce nu oferă nimic societății, autorul îl datorează mai ales fidelității sale față de marxism-leninism și certitudinii că își direcționează critica în acord cu marile legi obiective ale istoriei. Asta face ca mii de intelectuali din Turcia care se îndreaptă către marxism să fie astăzi tot mai apropiați de materialismul militant al profesorului Tunali, interesul pentru marxism fiind în semnificativă creștere în Turcia contemporană.

Nedret Mamut

European Romanticism.

Edited by I. Sötér and I. Neupokoyeva, Budapest, 1977, 541 p.

Rod al colaborării dintre cercetători sovietici și unguri, sub auspiciile Institutului Gorki de literatură universală de la Moscova și ale Institutului de cercetare literară de la Budapesta, acest volum solid dedicat romantismului european, alcătuit din studii semnate de I. Neupokoyeva, I. Sötér, A. Elistratova, M. Szenci, E. Saprykina, K. Horváth, E. Pulkhritudova, L. Sziklay, L. Gáldi, K. Pigarev, I. Belza, reunește cercetarea de tip fundamental a acestui fenomen cultural (originalitate și specificul național, istorie, periodizare, moștenire), cu cea de tip aplicativ (teoria romantică a dramei, atitudinea față de natură, genuri și specii, curentul popular, stilistica) și cu cea de tip interdisciplinar (legătura cu pictura și cu muzica).

Valoarea și interesul pe care îl prezintă acest volum, al cărui scop este, așa cum se arată în studiul I. Neupokoyevei, *General Features of European Romanticism and the Originality of Its Paths*, de a arăta complexul de legături ale literaturii romantice cu viața socială și ideologică a epocii, îl sesizăm pe două planuri : în unitatea ideologică marxistă a punctului de vedere în abordarea diferitelor studii teoretice, ceea ce dă posibilitatea studierii procesului de dezvoltare a romantismului într-un cadru general european și în investigarea altor zone „geografice" ale romantismului decît cele de obicei cercetate — literaturile din centrul și sud-estul european, peninsula balcanică, Transcaucazia, literaturile nordice. Extinderea în spațiu a cercetării duce și la o nouă concepție asupra limitelor în timp, „cronologia" romantismului european, care deplasează cu mai multe decenii limita tradițională a romantismului, circumscrisă la primele trei-patru decenii ale secolului al XIX-lea.

Problema istoriei, a originilor romantismului, de fapt, „preistorie" o denumește I. Sötér, este dealtfel studiată într-un capitol aparte, *Romanticism: Pre-History and Periodization*, care precizează și accepțiunea în care este studiat romantismul în acest volum : curent, fenomen cu evoluție istorică, și nu o formă spirituală eternă. Teza autorului este că în perioada începînd cu ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea — în anii 1790 apar nu numai primele manifestări, ci chiar primele manifeste ale romantismului — și pînă în ultimul pătrar de secol XIX se disting trei etape în dezvoltarea literaturii, care reprezintă nu etape ale unui singur curent, ci etape de dezvoltare în cadrul diferitelor curente, uneori apropiate, convergente, alteori în opoziție. Rezultă — concluzie logică și înțeleaptă — că romantismul nu există în stare pură, ci că domină prin trăsăturile sale o etapă sau alta. Ori acest lucru încearcă să-l realizeze studiul amintit, de a delimita în timp originile romantismului și de a delimita pe parcursul secolului al XIX-lea romantismul de alte curente concomitente.

Un asemenea studiu de anvergură, care îşi propune să analizeze configuraţia istorică (sub aspect cronologic şi sub aspect conceptual) a romantismului european trebuie, prin natura sa, să clarifice unele probleme controversate în legătură cu începuturile şi cu coexistenţa diferitelor curente, unele aparent contradictorii şi mutual excluzîndu-se. Astfel este, de pildă, problema preromantismului. Contrazicîndu-l pe Van Tieghem, Sötér este în consens cu cercetătorii moderni ai epocii care nu mai acordă preromantismului statutul unei perioade autonome, o fază de tranziţie de la iluminism la romantism, ci integrează aşa-zisul preromantism luminilor. În subcapitolul studiului său dedicat acestei probleme am căutat o elucidare a acestei chestiuni. Este drept : aflăm că ceea ce ar fi cuprins preromantismul aparţine iluminismului. Dar legătura romantismului ce aceste fenomene iluministe este, credem, insuficient explicitată. Romantismul francez, se arată, are legături cu a doua etapă a iluminismului, dar romantismul în general, în entuziasmul pentru inovaţie, respinge acordul cu neoclasicismul celei de-a doua etape a luminilor. Mai multe lămuriri ar fi fost necesare în cadrul acestui subcapitol, deşi ulterior celelalte subdiviziuni se ocupă de cîte un factor din componenţa iluminismului care a stimulat apariţia romantismului : ossianism, Sturm und Drang, Herder. Aici lucrurile sînt analizate cu precizie, căpătînd contururi distincte. În acelaşi mod se analizează şi diviziunile din interiorul curentului : perioade, caracteristici zonale, coexistenţa, întrepătrunderea chiar cu alte curente etc.

Studiile care alcătuiesc corpus-ul ilustrativ al volumului arbordează cîte o problemă a cărei însemnătate şi valoare exponenţială pentru întreg romantismul european este variabilă. *Some Distinctive Features of the Romantic Theory of Drama* sau *Genres of the Romantic Poem in the 1830* alcătuiesc prin complementaritate un tablou al dezvoltării romantismului pe cel puţin două din coordonatele sale, drama şi poemul narativ (în proză, oricît ar fi de interesant, nu genul epistolar a fost caracteristic romantismului). *The Romantic Attitude to Nature* şi *The „Popular" Trend in the Romantic Literature of Some Central-European Countries* cercetează în profunzime aceste două fundamentale înnoiri operate în estetică de către romantici : relaţia cu natura şi descoperirea folclorului. Deplasîndu-se cu uşurinţă în spaţiul cîtorva literaturi europene (franceză, engleză, germană, rusă, italiană, ungară, polonă), autorul celui dintîi studiu menţionat urmăreşte printr-o convingătoare gamă de exemple variantele posibile în atitudinea romanticului faţă de natură, ajungînd la concluzia că ea se poate dezvolta : „1) prin pitoresc în realism şi 2) prin identificarea naturii cu lumea emoţională a omului, în simbolism. În mod similar, dicţiunea poetică şi imaginea în cadrul romantismului se pot dezvolta într-un peisaj real, interior sau emoţional" (p. 271). Limitîndu-şi aria de cercetare la literaturile din centrul şi sud-estul Europei (ungar, polon, ceh, slovac, sîrb), între care există o strînsă legătură pe baza situaţiei social-politice a popoarelor respective şi care permite studierea lor unitară ca fenomen specific, luînd, desigur, în considerare şi relaţia cu zona occidentală, autorul celui de-al doilea studiu amintit procedează la un examen intensiv al curentului popular în această arie, atît la nivelul creaţiei populare, cît şi la cel al influenţei folclorului asupra literaturii culte şi la cel al dezbaterii teoretice pe această temă.

Unul din cele două studii interdisciplinare se ocupă de relaţia dintre poezie şi pictură, în special pe baza picturii romantice ruse, cu referiri şi la pictura franceză şi engleză. Al doilea studiu de cercetare între discipline nu studiază numai muzica programatică, cum ne-am fi aşteptat, ci îşi extinde aria de investigaţie la compozitori care nu sînt de obicei asociaţi cu epoca romantică, precum Mozart, la şcoli naţionale mai puţin cunoscute, ca cea poloneză, fără, bineînţeles, să omită analiza muzicienilor sau muzicalilor romantici consacraţi.

Un studiu care ne-a reţinut atenţia este şi cel semnat de L. Gáldi, *Lyrical Style in Neo-Latin Romantic Literatures. A Study in Comparative Stylistics*, care cercetează trei nivele ale fenomenului stilistic, sintaxa stilistică, lexicologia stilistică (tropii inclusiv) şi fonetica stilistică, pe baza unui material documentar oferit de lirica romantică din cîteva literaturi romanice în perioada 1820—1850. Un loc important îl ocupă în spaţiul ilustrativ poezia românească, Eminescu, în primul rînd, ceea ce nu exclude, însă, menţiuni şi citate din Heliade, Cîrlova, Alecsandrescu, Alecsandri.

Ileana Verzea

Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique.* N.R.F. Gallimard, 1977

După două opere de renume : *Morales du grand siècle* (1948) şi *Le Sacre de l'écrivain. 1750—1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* (1973), ale profesorului de la universitatea Harvard, continuă această mare sinteză asupra dinamicii

şi forţei de idei, de ideologii şi doctrine în istoria culturală a Franţei, de la vîrsta clasică pînă la cea romantică, cu lucrarea de anvergură : *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*. De fapt, atît prima cît şi a doua lucrare a lui Paul Bénichou se refereau tot la doctrinele specifice fiecărui mare secol care delimitează o vîrstă a spiritualităţii franceze. *Morales du grand siècle* era o panoramă a doctrinelor care definesc această vîrstă a clasicismului francez, *Le Sacre de l'écrivain* era suma de doctrine care înainte şi după Revoluţia franceză vor crea o mitologie laică a omului demiurgic, afirmînd o nouă putere spirituală, cea a umanităţii. Sacralizarea scriitorului semnifica actul de întronare a cultului valorii umane ca etalon absolut. Arta dobîndea prin apostolii enciclopedişti şi doctrinarii făuritori ai romantismului un statut de putere determinantă în viaţa modernă. *Le Sacre de l'écrivain* era istoria unui mit şi a unei mitologii noi, aceea a artei şi a artistului. Pentru o societate nouă, se crea o religie nouă : *Arta*. Scriitorii învăţau pe oameni, luptau pentru ei. Omenirea avea nevoie de oameni pentru a învinge şi pentru a se învinge în ceea ce o ţinea încă legată de trecutul feudal. *Le Sacre de l'écrivain* era o apologie, critică, susţinută pe o cunoaştere profundă a culturii franceze, a dobîndirii primatului laic în conştiinţa umană modernă. Cultura europeană realiza atunci un transfer revoluţionar de putere, coborînd vechii idoli şi înălţînd în altare pe creatori.

Ultima carte a lui Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique* se inserează deci pe aceeaşi linie tematică ascendentă. Paul Bénichou prezintă o vastă istorie a doctrinelor şi ideologiilor de tot felul care se dispută sau se complementează în epoca romantică franceză, moştenire ideologică a secolului al XVIII-lea. Adevărul este că *timpul profeţilor* decurge inerent din *timpul* dobîndirii sacralizării condiţiei de creator. *Profeţii* nu putuseră apărea decît atunci cînd o nouă lume era eliberată de autoritarismul dogmelor mistice ale lumii dinainte de Revoluţia franceză. Profeţii, în optica lui Paul Bénichou, sînt, de aceea, *gînditorii* şi *creatorii* de toate nuanţele filozofice şi estetice, exprimînd nevoia unei noi spiritualităţi. Pe întreaga claviatură a profeţilor — de la reacţia catolicismului şi a evanghelismului social pînă la doctrinarii sociali şi socialişti — circulă, cu intensităţi variate, unda vie a Revoluţiei de la 1789. Profeţii romantici sînt apostolii acestui unic eveniment istoric, în secolul al XIX-lea. Pivotul tuturor teoriilor, punctul de concentrare este ideea de progres uman. Doctrinele şi ideologiile agitate pe cîmpul romantic cresc treptat un nou fetiş şi deschid un nou labirint. Totul este pătruns de teorii şi de profeţii în jurul ideii de progres şi de meliorism social şi economic. Doctrine şi ideologii, contradictorii, ţinteau în prim plan să soluţioneze conflitul dintre om şi societate şi să refacă o unitate de conţinut în existenţa umană modernă. Orice „religie nouă" era o ideologie cerută de imperativul istoric de a se efectua un salt pe spirala dialecticii istorice. Profeţii romantici sînt noul tip de umanism social şi de militantism umanist. Ei preferă utopiilor şi teologiei o filozofie deschisă, de acţiune, impregnată de apelurile contemporanilor. Pentru Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes* este un cîmp deschis de luptă împotriva utopiilor de către noua teologie a progresului. Dar şi aceasta proliferează. Există un teologism social, ca cel al lui Ballanche, amestec de dogmatsim catolic şi de umanitarism social şi laic. Un Lamennais prezintă un „caz dramatic" în sînul neocatolicismului, ca gînditor prins în criza provocată de contradicţia dintre idealitatea teologică şi imperativele realităţii. Doctrinele catolice se forţează să se adapteze noilor conjuncturi şi structuri sociale, ascunzînd reacţionarismul şi conservatorismul lor. Utopia scientistă apare ca una din farsele acestor tipuri de doctrine din epoca romantică, ca de pildă în doctrina saint-simonistă sau în cea pozitivistă a lui A. Comte. Căci aşa cum afirmă Paul Bénichou, utopia „a été la forme conquérante de l'optimisme dans la classe intellectuelle. Mais les écrivains et les poètes en général se sont defiés de ses enthousiasmes impératifs ; ils leur ont préféré un idéal ouvert ou douté comme à l'espérance, et les dispersant d'un engagement étroit. Les appels de l'Utopie les confirmaient dans le sentiment qu'ils avaient de leur mission : ils n'ont voulu s'en mettre qu'à eux mêmes du soin de la définir et de l'exercer, bien ou mal" (p. 323).

În caruselul istoriei, toată această defilare de doctrine, fiecare avînd pretenţia că a găsit soluţia ideală, etalează însă şi ele variante ale Utopiei. Toate îşi învăluie formulele în faldurile steagurilor roşii ale luptei sociale, şi toate terminâ învinse de adevărul istoric şi de puterea realităţii sociale. Ca şi saint-simoniştii, fourieriştii sînt şi ei pătrunşi de umanitarismul democratic, derivat din întreaga gîndire progresistă a vremii, propunînd o nouă variantă a edenismului social şi a futurismului idilic. Dar mişcările sociale aruncă în aer aceste construcţii fragile. Atît revoluţia din 1830, cît şi revoluţia de la 1848, pun la coş utopii susţinute de profeţii şi visătorii de realităţi imposibile. Paul Bénichou trece toată această lungă cohortă de doctrine şi teorii franceze prin registrele de expresie artistică, cuprinzînd fenomenul literar în angrenajul ideologic general al epocii. Doctrinele estetice coexistă cu doctrinele sociale şi politice. Arta este mereu prezentă şi angajată în confruntarea şi lupta dintre doctrine şi

teorii politice și sociale. Noua sentimentalitate, căreia îi dă glas poetul Béranger, moștenirea sarcasmului și invectivei enciclopediștilor au implicații în situația politică din Franța în vremea monarhiei din iulie. „Erezia" romantică nu era o pură reacție estetică. Arta se dezvoltă într-un context istoric agitat. Lupta literară se corelează cu cea politică, se dispută sau se aliază, dar nu rămîne în afara ei. Formulele sînt reîntinerite, profețiile se metamorfozează în jurul aceleiași idei : progresul social. Noii doctrinari par mereu mai darnici decît vechii doctrinari căzuți în desuetudine. Un Al. Esquiros propune și el o „evanghelie" umanității, cum propusese și Pierre Leroux și cum va propune și Michelet. Sentimentalitatea umanitaristă și mîntuirea paradiziacă a omenirii, pe baza formulelor și calculelor abstracte, le dă euforii de benedictini. Sinceritatea lor însă se pulverizează în uitarea vremii. Paul Bénichou îi conduce pe rînd, de la sosire și pînă la plecare, pe podiumul istoriei. Ascultîndu-le predicile de toate zilele, el îi lasă să se vadă așa cum apar ei în perspectiva democratismului social european modern. Edgar Quinet și Michelet vin ca ultimii mesageri ai profetismului romantic, fiecare propunînd varianta sa Utopiei regenerării și meliorismului uman. Ideologia liberală a lui Quinet caută și ea să răspundă necesității istorice a epocii, „combinant les certitudes de l'humanitarisme avec l'esprit de liberté, peut-être une des Bibles de la République" (p. 454). Galeria profeților romantici se încheie cu Michelet, ilustru între toți prin opera sa de misionarism în numele umanității și al poporului său. El desăvîrșește o nouă „Biblie a umanității" prin lupta sa revoluționară constantă ca cetățean și ca scriitor, avînd conștiința sacerdoțiului istoriei și al poporului. Teologia sa este în umanitate. Jurămîntul său este angajamentul pe viață cu cauza poporului său și a popoarelor oprimate ale Europei. Cu Michelet se definește adevăratul *Le moi moderne* care este un *eu* colectiv și pentru colectivitate.

Deși Paul Bénichou declară a nu fi urmărit decît doctrinele literare, pentru a le putea identifica apoi în operele artistice, *Le Temps des prophètes* este al tuturor doctrinelor epocii romantice franceze. Cu greu se poate imagina o doctrină în romantism ieșită din orice relație cu arta, ori ignorată de către scriitori.

Aceasta pentru că *timpul profeților* era un *timp romantic*. Paul Bénichou a prezentat complexul variat al discursului ideologic al doctrinarilor epocii romantice. Creația beletristică, ca *forma autonomă a comunicării mesajului politic, social, economic*, cu un cuvînt, profeția romantică prin intermediul artei, este tema unei alte lucrări, pe care, poate, Paul Bénichou va adăuga-o seriei sale de panorame ale ideilor ultimelor patru secole ale culturii europene.

Le Temps des prophètes rămîne una dintre lucrările fundamentale de exegeză și de cultură asupra fenomenului spiritual modern în Europa.

Marin Bucur

Henri Meschonnic, *Écrire Hugo, I—II, Pour la poétique IV*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1977, Collection Le Chemin

Cartea lui Henri Meschonnic, *Écrire Hugo*, a patra în ordinea apariției dintr-o serie de mai îndelungată aplecare a autorului asupra artei poetice, intitulată *Pour la Poétique*, se înscrie deja într-o tradiție. Ne permitem să avansăm ipoteza unei tradiții în materie, atîta vreme cît în ultimele decenii s-a pus tot mai mult accentul pe inepuizabila rezervă de noutate a clasicilor și, ca o consecință firească, pe imperativul unei lecturi moderne a operei lor. Bineînțeles, pe parcurs s-au înregistrat nuanțe în modul de a aborda tema și de a o trata. Dar definitorie pentru această orientare în literatură rămîne ambiția de a restabili clasicilor transparența și actualitatea, de multe ori umbrite, dacă nu chiar pierdute prin deformări de receptare și interpretare.

Procesul reactualizării clasicilor a fost lent și de durată. El s-a precipitat și a luat forme organizate abia după 1950. În limbajul critic a intrat, ca un fond de substanțialitate, formula „noul Stendhal", „noul Balzac". Aragon a făcut o interesantă experiență provocînd ancheta asupra realismului lui Stendhal. Romancierii din a doua jumătate a secolului nostru au publicat în 1960 un volum de eseuri construit pe ideea raporturilor posibile între Balzac și „noul roman". Concluzia lor este că „Balzac reste à lire", autorul *Comediei umane* apărînd, în urma lecturilor eliberate de prejudecăți, mult mai valoros în sugestii pentru cei ce urmăresc reînviorarea romanului, decît înșeși textele consacrate „noului roman" (o inovație la acea vreme), cu pretenția de a-i da reguli și rețete.

Prin *Écrire Hugo*, Henri Meschonnic se alătură celor ce propun noua lectură a clasicilor de la nivelul cnuoștințelor, experiențelor și sensibilității secolului nostru. El nu ține cu tot dinadinsul să descopere un „nou Hugo". După cum respinge ideea supralicitării efectelor exterioare ale operei în scopul de a obține argumente în stare să pledeze pentru modernitatea lui, Greșeală, perpetuată în timp, dar împămîntenită încă pe de vremea cînd Hugo era în viață, pe care Meschonnic i-o impută și lui Roland Barthes în *Le Degré zéro de la littérature*, cînd

acesta lansează ipoteza că originea modernității lui Hugo trebuie căutată în îndepărtarea sa de versul alexandrin. Prin felul cum își dirijează cercetarea, Henri Meschonnic apare mai curînd convins de importanța viabilității operei decît de determinarea coordonatelor modernității unei opere. Și, consecvent punctului său de vedere, infirmă ca pe o prejudecată pernicioasă, tendința de singularizare abuzivă a unui Mallarmé ori Lautréamont, după cum nu pregetă să-i recunoască lui Hugo calitatea de precursor al lui Mallarmé ori Breton.

În favoarea demonstrației sale, Henri Mechonnic preferă argumentelor de suprafață reîntîlnirea cu opera. Cu o condiție esențială : ca opera să fie supusă procesului de demistificare, de eliberare din masa amorfă a virtuozității depline, respectabilă dar lipsită de orice vibrație, în care au încorporat-o critica inabilă și scrupulul didactic. „Anume forme de respect omoară pe cel căruia i se fac onorurile", scrie el încă din primele pagini ale cărții.

Dacă în 1952, în comentariul la antologia *Avez-vous lu Victor Hugo*? Aragon se întreabă, deloc scutit de neplăcerea rezultatului nesatisfăcător, — cît și ce este cunoscut din poezia hugoliană, Henri Meschonnic își propune să arate cum trebuie citită această operă pentru a-i descoperi replica actuală, elocventă și exactă. Nu sîntem în măsură totuși a face incursiuni în lecția de lectură propusă de Meschonnic pînă nu semnalăm dimensiunea creatoare atribuită lui Hugo de autorul studiului de față. Într-un fel, absolutizarea lui pe plan artistic, dacă ținem seama de echivalența dintre o operă „de tip Hugo" — și „un Renoir", care face posibilă suprapunerea categoriilor gramaticale din titlu. *Écrire Hugo*, sugestiv pentru intențiile lui Henri Meschonnic, înseamnă a scrie în maniera Hugo. Numele propriu se confundă aici cu adjectivul verbului, calitatea îndreptățind îndrăzneala asocierilor, surpriza problemelor abordate, modernitatea termenilor puși să le elucideze. Hugo strateg ca Humboldt și Saussure, iată un nivel de la care se pornește discuția. Dar tot calitatea îndreptățește criticile, semnalarea confuziilor, a clișeelor, a exceselor, a deformărilor.

Henri Meschonnic își împarte studiul între poezia dinainte și de după exil, ce culminează cu *Les Châtiments*, în primul volum, iar în al doilea — între romanele care preced *Les Misérables* și conduc spre romanul poem, „de tip Hugo", concepute ca un ansamblu de analize necesar detectării formulei poetice din *Les Misérables*. Pentru cercetătorul solicitat de construcția fiecărei cărți de pozie sau de roman ale lui Hugo, din acele angrenate în această demonstrație, nu este lipsit de interes a cunoaște cum înțelege Meschonnic să-și construiască propria lui carte. Remarcăm din sumar insistența asupra unui „înainte" și a unui „după", fie că e vorba de exil, dată limită în biografia lui Hugo, fie că este romanul *Les Misérables*, culme în biografia operei. Încă de la acest prim contact cu sumarul cărții, autorul ei își dezvăluie respectul față de amănunt dar și fantezia interpretativă, trăsături ce se îmbină fericit și caracterizează întregul studiu. Stau alături aici, întregindu-se, atît schemele formale care fragmentează un vers pentru a-i tatona unitatea structurii prozodice, cît și definiții avîntate, de tipul „comme des chevaux dans la rivière", cu trimiterea imediată la sursă, adică la recomandarea făcută de Șklovski : „să speli cuvintele în rîu ca pe cai : și caii să alerge".

În tehnica prezentării operei lui Hugo, Henri Meschonnic este minuțios și exact, știind să selecteze exemplele și să fixeze unghiurile de observație, cele mai sugestive, ocolind descripțiile parazitare. El este stimulator, totodată, exercitînd o reală putere de seducție prin conlucrarea cu cititorul, căruia, fără a-i cere să renunțe la părerile proprii, îi deschide noi perspective, solicitîndu-l la confruntarea directă cu pagina, fără alt protocol decît acela al permanentei apetiții pentru idei. Procedeul său se bazează pe înregistrarea și judecarea tehnicii artistice ca mijloc de exprimare a fondului uman al operei.

Căutările formale ale lui Victor Hugo, stilul său personal, sînt puse de Henri Meschonnic pe seama dorinței sale neabătute de a ridica în sferele artei experiențele scoase din observarea și trăirea vieții contemporane, cu predilecție în aspectele ei sociale. Studiul îi relevă lui Hugo sensibilitatea sa poetică față de social și istorie, ceea ce i-a favorizat să-și făurească, pentru a le exprima, uneltele adecvate. Cu alte cuvinte — scriitura, căruia Meschonnic îi acordă o deosebită atenție. Cu o observație, că strădania pentru realizarea sa nu denaturează nobila încercare de esențializare a expresiei, reducînd totul la o crispată demonstrație de meșteșug. Stilul hugolian este definit de autorul studiului de poetică prezentat pînă acum, drept un exercițiu al explorării lumii sensibile.

Pe măsură ce avansăm în lectura sus-amintitului studiu, paralel cu opera se conturează tot mai pregnant și personalitatea lui Victor Hugo. Aproape nu este capitol din care, prin intervenția lui Henri Meschonnic, să nu apară rolul excepțional atribuit de Hugo poetului, pentru că prin forța lucrurilor acțiunea sa se vădește revoluționară. De asemenea este subliniată funcția socială a artei pe care *Les Châtiments* și *Les Misérables* o ilustrează din plin.

Oricum această invitație la lectură, și lecție totodată de interpretare a operei unui clasic, mult mai bogată în sugestii decît am reușit a le surprinde în prezentarea de față, descoperă un spirit fervent care vehiculează alert idei dintre cele mai îndrăznețe, un cunoscător profund al lui Hugo și un sensibil interpret al artei poetice.

Cornelia Ștefănescu

Revista muzeelor și monumentelor

Sumarul nr. 1/1978 al *Revistei muzeelor și monumentelor*, seria „monumente istorice și de artă", înscrie cîteva contribuții științifice notabile, unele bătînd cu mult peste profilul strict al publicației, împrejurare ce o face să intre în cercuri de cititori mult mai ample ca de regulă. Astfel, în secțiunea intitulată *Studii*, după paginile dense ale lui Hadrian Daicoviciu relative la *Cercetări arheologice privind cunoașterea sistemelor de fortificații la geto-daci*, ne întîmpină un amplu grupaj de scrieri menit să evidențieze complex excepționalele mărturii de istorie românească pe care le-au adus săpăturile și cercetările efectuate la biserica din Streisîngeorgiu-Călan, județul Hunedoara și în împrejurimi. Radu Popa semnează studiul *Streisîngeorgiu. Mărturii de istorie românească din secolele XI—XIV în sudul Transilvaniei*, G. Mihăilă despre *Cele mai vechi inscripții cunoscute ale românilor din Transilvania (1313—1314 și 1408, Streisîngeorgiu — orașul Călan, județul Hunedoara)*, Vasile Drăguț face o seamă de *Observații preliminare privind picturile murale* de la biserica din aceeași localitate, arh. Ș. Popescu-Dolj sintetizează *Rezultatele cercetărilor de arhitectură* privind respectivul monument, Oliviu Boldura, Șerban Angelescu, Marius Rădulescu și Gabriela Mruczinschi relevă *Rezultatul cercetărilor efectuate asupra picturilor medievale românești de la Streisîngeorgiu*, Ioana Popovici și M. Adam fac *Considerații asupra structurii antropologice a populației descoperite în necropla medievală* de acolo, Gheorghe Baltag prezintă o seamă de *Podoabe din secolele XIV—XVIII din inventarul necropolelor de la Streisîngeorgiu și Strei*, iar Victor Eskenasy încheie cu *Cercetări și sondaje arheologice pe teritoriul așezării medievale de la Streisîngeorgiu*.

Urmează un studiu al lui Grigore Ionescu despre *Începuturile lucrărilor de restaurare a monumentelor istorice în România și activitatea în acest domeniu a arhitectului francez André Lecomte du Nouy*, rubrica de *Note* fiind susținută de Gh. I. Cantacuzino, Victor Popa, Petre Oprea și Elisabeta Ancuța-Rușinaru, iar la cea intitulată *Profil*, dedicată memoriei lui C. S. Nicolăescu-Plopșor, scriu: Ștefan Milcu, Radu Vulpe, Lucian Roșu, V. Boroneanț, Emilian Burețea, Aurelian I. Popescu și Dardu Nicolăescu-Plopșor. *Cronica-recenzii* este susținută de Alexandru Nemoianu, Panait I. Panait, Elisabeta Ancuța-Rușinaru și Nicolae N. Rădulescu.

Deși toate studiile ar fi meritat mult mai mult decît simpla lor menționare, din lipsă de spațiu, mă opresc numai asupra celui al lui G. Mihăilă (mai apropiat și de profilul revistei noastre), relevîndu-i dintru început importanța deosebită pentru respectivul moment al istoriei și culturii poporului nostru și chiar pentru înțelesuri mai cuprinzătoare. Recitind inscripția din 1313—1314 (descoperită de Radu Popa) și pe cea din 1408 (semnalată încă de N. Iorga și de alți cercetători, îndreptînd erorile anterioare și propunînd noi lecțiuni, completări și interpretări, G. Mihăilă aduce o contribuție remarcabilă la deslușirea semnificațiilor acestor prețioase mărturii scrise ale trecutului nostru. Un glosar complet, excelent întocmit, comentarea științifică a tuturor ipotezelor anterioare, o competență rară de slavist și o proprietate remarcabilă a terminologiei fac din respectivele pagini un model de abordare integrală a unui text și de interpretare a lui. Comentînd grafia, fonetica, morfologia și semantica celei mai vechi inscripții, din 1313—1314, G. Mihăilă stabilește că ea aparține slavonei mediobulgare timpurii — utilizată însă într-un mediu extraslav, adică românesc (a se vedea și numele românești ale ctitorilor — Balea și Naneș, în circulație pînă azi), unde a pătruns înainte de venirea în aceste locuri a ungurilor. Astfel, dacă știm să ne citim bine documentele, istoria noastră se întemeiază pe noi lumini și capătă noi dimensiuni.

George Munteanu

Echinox — nr. 4, 5, 6 — 7/1978

Condusă de criticul și poetul Ion Pop (secondat de Marian Papahagi — redactor șef — și de Ion Vartic — redactor șef adjunct —) ,,Echinox", revistă studențească de cultură din Cluj-Napoca, continuă să fie una dintre publicațiile vii, incitante, care, deși avînd o circulație restrînsă, a reușit să impună în ultimii ani o întreagă și foarte bună ,,echipă" de poeți și critici (Adrian Popescu, Horia Bădescu, Dinu Flămînd, Ion Vartic, Marian Papahagi, Petru Poantă și alții).

Numerele : 4 (aprilie), 5 (mai), 6—7 (iunie—iulie) din 1978, se definesc prin aceeași receptivitate (căreia nu-i lipsesc notele polemice) față de fenomenul literar românesc, contemporan în special, ca și față de problemele la zi din literatura și critica de pe alte meridiane. Ponderea o au, ca de obicei, articolele de critică.

Fără a avea o unitate strictă, în nr. 4 sînt numeroase colaborările pe tema ,,umor, comic, ironie" : Ion Vartic *(Despre etosul risului)*, Ion Pop *(Note despre umorul negru)*, N. Manolescu *(Arca lui Noe sau despre ironie în roman)*, N. Oprea *(Ironia și umorul)*, Marta Petreu-Muntean *(Ironia socratică)*, Horia Pop *(Dimensiunea tragică a umoristului)* și altele. Aceleiași teme i se alătură și traducerea din Wayne C. Booth (un fragment din *Retorica ironiei)*, semnată de Dan Sîmpălean. La rubrica *Cronica literară* sînt recenzate romanele : *Ucenicul neascultător* de George Bălăiță (Ion Simuț) și *Bunavestire* de Nicolae Breban (Radu G. Teposu). Remarcăm accentele polemice (mai vizibile în cazul lui Ion Simuț, mai deghizate la Radu G. Teposu) și comentariul, nu o dată interesant, al celor doi cronicari. Dar, nu am înțeles de ce, propunîndu-și să scrie despre *Ucenicul neascultător*, Ion Simuț se referă mai ales la *Lumea în două zile;* și nici nu subscriem unor afirmații categorice (și inexacte) ca aceasta : ,,Fără să aibă simetriile perfecte ale construcției lui Joyce (e vorba despre *Ulysse, n.n.)*, mai anarhic și mai spontan, Nicolae Breban compune un caleidoscop al *tuturor (s.n.)* posibilităților retorice românești". Desigur, tot cu umor trebuie citită *Fabula antică* a lui Emil Brumaru : ,,Andromaca mulge vaca / Vaca linge Andromaca. / Andromaca bate vaca. / Vaca-mpunge Andromaca. / Andromaca-mpușcă vaca. / / Morală : / / Ce-ai făcut fă, Andromaca? / Uite nu mai este vaca".

Din sumarul nr. 5, reținem atenția dezbaterile despre critica actuală. Ion Simuț *(Literatura universală ne privește)*, referindu-se la ultimul colocviu național de critică, susține necesitatea abordării literaturii universale de către critica ,,jurnalieră", ale cărei preocupări se rezumă, în general, la comentariul despre literatura română. Interesant este articolul lui Marian Papahagi *(Cîteva cuvinte despre critică)*, în care autorul propune, aderînd la opinia lui Starobinski, ,,modelul" condiției criticii ideale : ,,Dacă ar trebui [...] să definim un ideal al criticii, eu aș face unul alcătuit din rigoare metodologică (legată de anumite tehnici și de procedeele lor verificabile) și din disponibilitate reflexivă, liberă de orice constrîngere sistematică". Un grupaj de articole este consacrat ,,școlii de la Geneva" (prezentarea îi aparține lui Ion Pop), ilustrată de : Marcel Raymond (Mircea Martin, *Marcel Raymond, o școală ,,fără maestru"*, Jean Rousset (Ion Simuț, *Pentru o lectură a formelor)*, Jean Starobinski (Ion Marcoș, *Relativismul lui Starobinski)* și de alți critici, în afara acestor frontiere, precum Georges Poulet (Ion Pop — *O critică a conștiinței creatoare)*. Pagini de proză publică Tudor Vlad *(Călărețiі)*.

Romanului românesc contemporan îi este dedicată cea mai mare parte din nr. 6—7. Scriu în acest sens : Eugen Uricariu *(Actualitate și ideal)*, Fănuș Băileșteanu *(Simfonismul latent al ,,Galeriei")*, Nicolae Oprea *(Geneza ,,Moromeților")*. Pot fi reținute observațiile lui Mircea Scarlat *(Condiția tautologică a romanului)*, pe marginea *Cărții de la Metopolis* a lui Șt. Bănulescu și a romanului lui Marian Popa, *Doina Doicescu și Nelu Georgescu*, un adevărat ,,Sottisier" românesc. Detașarea de clișee este totală, ele fiind puse, cu voluptate, să se discrediteze singure prin simpla prezență. În *Bouvard et Pécuchet*, avataruri succesive ale Prostiei căpătau și existență literară. La Marian Popa, un mod de existență curent, ca și romanele care-l reflectă, este arătat cu degetul, fără a fi și comentat. ,,O analiză exemplară a *Rondelului rondelurilor* din volumul *Semne cerești* al lui Leonid Dimov, este semnată de Ion Pop.

În ceea ce privește istoria literară (revista are și o rubrică specială, *Arhiva)*, semnalăm publicarea de către Mircea Zaciu *(Restaurarea documentului. Adevăratul text al lui Lucian Blaga)* a unui memoriu scris de autorul *Mirabilei semințe* în 1959. Intervenția este prilejuită de apariția în revista ,,Manuscriptum" (nr. 3, din 1977) a unor pagini prezentate de către Pavel Țugui drept ,,fragmente" dintr-un jurnal al poetului. Precizînd că nu este vorba despre un jurnal, ci despre un memoriu, Mircea Zaciu pledează pentru respectarea documentului de istorie literară, cu atît mai mult, cu cît, astăzi este posibilă așezarea semnificațiilor ,,memoriului din 1959 în justul lor context. Odată restituit textul integral, discuția asupra diverselor aspecte

ale conținutului său abia acum se poate angaja în termenii cei mai exacți: istoria literară va elucida sensurile polemice pe fundalul clarificărilor ideologice decisive, realizate începînd cu Congresul al IX-lea al P.C.R."

Realizările de pînă acum ale „echinoxiștilor" ne fac să așteptăm cu interes aparițiile viitoare ale revistei.

Mioara Apolzan

Cahiers Saint-John Perse, I, NRF Gallimard, 1978

La numai trei ani de la dispariția acestui mare poet al secolului, un gest de omagiere perpetuă a operei lui Saint-John Perse îl oferă reputata editură pariziană Gallimard prin inițierea *Caietelor Saint-John Perse*[1].

Respectînd voința testamentară a poetului ca nimic să nu se publice după moartea sa, ca operă inedită, primul volum din seria inaugurată în acest an cuprinde în exclusivitate studii și articole de comentarii, varii ca metodă și ca valoare.

Se prezintă noi *lecturi*, se analizează teme și fațete mai puțin remarcate în exegezele consacrate pînă acum operei poetice a lui Saint-John Perse. Așa, de exemplu, sînt comentariile eseistice ale lui Friedhelm Kemp *(Le „Souffle du monde" dans l'œuvre de Saint-John Perse)* despre o combinație și un elan al poetului afirmînd o permanență de spirit, o unitate a noastră cu totumul existențial, nu o formă expozitivă de dogme. În inima umană găsește poetul locul unic al iluminărilor și al adumbrirlor ființei sale.

Volumul nu are o „tematică" anume, dar aceasta nu impietează asupra calității sale. Editorii par să nu accepte formula didactică a casetelor care trebuie umplute cu articole și studii. Rigoarea și soliditatea prezentărilor, dealtminteri, nu se află într-un asemenea normalizator tehnic de rubrici redacționale. Există o libertate a răspunderii la mesajul operei lui Saint-John Perse. Pentru Luciano Erba *(Ces qualités pures, les perpétuer)*, modalitatea susținerii discursului prin enumerare, prin „structura secvențială" îi apare ca centrală în tehnica poetică a lui Saint-John Perse, neavînd nimic comun cu procedeele discursului poeziei clasice sau romantice. O analiză bazată pe stilistică cantitativă reia aceeași idee, pentru a demonstra filologic alcătuirile și splendorile „stilului periodic" din poezia lui Saint-John Perse (Madeleine Frédéric, *La répetition dans „Amers")*.

Rămînînd în același context al verbumului poetic, citățm articolul *Le monde et le verbe dans l'œuvre de Saint-John Perse* de Roger Litle și *Une lecture d'Amitié du Prince*" de Albert Henry, ambele căutînd să demonstreze arta organizării cuvîntului, a scriiturii și a texturii în poezia lui Saint-John Perse : „une cronique à l'architecture scandée, grâce aux articulations thématiques et aux modalités de la répétition ; d'un Tacite qui serait, en même temps, poète par la fraîcheur de la sensation et par le sens du rite et du rituel qui envoûtent. Ordre et grandeur, anonymat et gravité, vivants et vibrants".

Un foarte interesant studiu semnează Kathleen Raine în *Saint-John Perse, poète de la merveille*, adică al revelației existenței universale, al armoniei și al unității prin cuvînt, adică prin luarea de conștiință.

În final remarcăm un excurs în ambianța spirituală a începuturilor lui Saint-John Perse (Alain Bosquet), *1911, „Elo es" et le siècle nouveau*, o fixare a orizontului poeziei sub orizontul acestui secol politic, științific, filozofic, artistic etc. Reconstituirea cadrului de febrile și delirante încercări de a găsi expresia noului secol într-o nouă artă, de a vorbi acestei lumi și nu lumii de ieri face din articolul lui Alain Bosquet o demnă deschidere de cadru și de inițiere în descifrarea tainelor unui univers poetic atît de insolit.

O secțiune consacrată *Cronicii* și *Documentării* la zi încheie un volum care se angajează la un dialog deschis pe terenul operei lui Saint-John Perse. Confruntate și concurate cu o producție abundentă de cărți, studii, articole despre fenomenul de-o solemnitate și gravitate lirică iluminată de constelația Lirei, *Cahiers Saint-John Perse* își vor păstra interesul și originalitatea lor aparte, izvorîte din actul de devotament pentru frumusețea creației umane.

Marin Bucur

---

[1] *Caietele Saint-John Perse* au ca director pe Jean-Louis Lalanne, iar din comitetul de redacție fac parte: Alain Bosquet, Albert Henry, Roger Little, Roger Caillois, Arthur Knodel, Pierre Oster.

„Sadoveniana"

Simpozionul „*Mihail Sadoveanu, exponent al spiritualității românești*", cu care a debutat anul acesta „*Sadoveniana*", ajunsă la cea de a IX-a ediție, a fost susținut de un colectiv de cercetători ai Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu". Făcînd abstracție de cadrul festiv, firesc la inaugurarea acestei acțiuni cultural-artistice de amploare (fiind antrenat, așa cum o arată programul, întregul județ Neamț), membrii Institutului, împreună cu directorul Zoe Dumitrescu Bușulenga, au demonstrat în fața auditoriului din sala Teatrului Tineretului din Piatra-Neamț, cum poate decurge o ședință de lucru într-un institut de cercetare profilat pe studiul istoriei literaturii. Pentru că, exceptînd cuvîntul cu care Gheorghe Bunghez, președintele Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Neamț a declarat deschise lucrările actualei ediții „Sadoveniana", cuvînt încărcat de solemnitatea cerută de specificul momentului, dar și de căldura de gazde, tot ce a urmat a fost nu o evocare afectivă a scriitorului, ci o aprofundare a operei. O incursiune din direcții diferite în universul sadovenian, realizînd în final o sinteză cu subliniat caracter științific. Evocarea afectivă s-a impus de la sine, nuanțarea datorîndu-se tocmai ținutei expunerilor și unității, prin diversitate, a acestora : *Semnificația amintirilor dacice în creația sadoveniană* (Zoe Dumitrescu Bușulenga), *Întîlniri cu Sadoveanu* (Mihai Novicov) *Sugestii pentru o nouă lectură a operei lui Sadoveanu* (Cornelia Ștefănescu), *Mihail Sadoveanu și arta povestirii* (Alexandru Săndulescu), *Sadoveanu poet al istoriei naturale* (George Muntean).

Simpozionul a luat sfîrșit după rularea filmului *Mihail Sadoveanu*, evocare a scriitorului prin tablouri sugestiv alese dintre locurile descrise de creatorul lui *Nicoară Potcoavă* și al *Fraților Jderi*. Comentat de N. Manolescu, filmul — rulat pentru prima dată cu acest prilej, este lucrarea de diplomă a studentei A. Nichituș, de la Institutul de artă teatrală și cinematografică din București.

Atît la simpozion, cît și la celelalte manifestări care au avut loc în primele zile ale săptămînii, a participat Valeria Sadoveanu, soția scriitorului ; iar ca omagiu, așa cum în viață l-a adus G. Călinescu lui Mihail Sadoveanu, Alice Vera Călinescu a ținut să ia parte alături de întregul colectiv, la acțiunea organizată de județul Neamț.

În partea a doua a zilei de 15 octombrie, „Sadoveniana" a fost preluată în întregime de locuitorii județului și dusă pînă la capăt într-un ritm antrenant, cu un program surprinzător ca varietate de exprimare și de o candoare a sincerității, tulburătoare. Ne gîndim mai cu seamă la prezența tinerilor, păstrîndu-și, în ciuda anilor, aerul copilăriei, bucuria și emoția apariției în fața celor ce-i ascultă și îi privesc, tineri secondați îndeaproape, cu aceeași sfială și bunăcuviință, de învățătorii și profesorii lor. Astfel, la Vînători-Neamț, în Muzeul memorial Sadoveanu (director fiind profesorul Traian Aldea), și-au dat concursul într-un medalion literar-muzical, în anualul schimb de experiență, elevii Liceului „Ștefan cel Mare" din Tîrgu Neamț și membrii cenaclului literar „Mihal Sadoveanu" din Miercurea Ciuc, elevi ai Liceului industrial. Legătura de suflet și de faptă este datorată și se menține prin entuziasmul profesorului Gh. Afloarei, originar din Neamț, dar predînd peste munți limba și literatura română. Cenaclul a fost patronat între 1956—1961 de Sadoveanu. Tinerii din Miercurea Ciuc au cîntat, acompaniați la pian și conduși de profesorul Vasile Pop ; cei din Tîrgu Neamț au evocat, spunînd și cîntînd, îmbinînd vocile cu chitare și fluier, fragmente din opera lui Sadoveanu ca fragmente de baladă populară. Au recitat versuri proprii membri ai cenaclului din Tîrgu Neamț, elevul Ion Vieru și tînărul Daniel Corbu. Acesta din urmă a dat citire textului absolut remarcabil *L-am văzut pe Sadoveanu*. Este imaginea pe care și-a făcut-o despre scriitor autorul, pe vremea cînd avea doar opt ani, și l-a văzut trecînd, privindu-l cum se duce învăluit în tăcere. Imagine reluată cînd copilul de odinioară a ajuns la vîrsta cînd înțelege ce înseamnă cu adevărat a întîlni și a cunoaște un om. De reținut sensibilitatea și vioiciunea participanților, elevi și profesori, care și-au pus haina de sărbătoare în pripă, venind direct de la muncile agricole.

O altă față a sincerității și dăruirii pentru o idee a oferit-o întîlnirea cu artistul popular Nicolae Popa din Tîrpești, Neamț. Deși organizatorii „Sadovenienei", cît și o emisiune anterioară de la televiziune au prevenit asupra ansamblului de lucruri rare care, adunate o viață

de om, au transformat casa lui Nicolae Popa într-un veritabil muzeu, Nicolae Popa și familia lui nu pot fi cunoscuți decît în casa și în curtea lor. Curtea, la ora prînzului, din ziua de 15 octombrie, reunind localnici, membri ai cenaclurilor, vizitatori din țară și de peste hotare, se improvizase în scenă, pe care se recita și se cînta, găzduind momente literare și folclorice, înregistrate de postul de radio-Iași. Reuniunea a fost prilejuită de inaugurarea ca muzeu a casei spre care îndrumă, începînd aproape de la Humulești, săgeți confecționate tot de Nicolae Popa. Este curtea în care se intră prin poarta sculptată în lemn, reprezentînd chipuri de țărani ce aduc întrucîtva cu personajul magului get din *Creanga de aur* — personaj sculptat în lemn ars, reîntîlnit printre alte obiecte executate de artistul țăran. Tot el este autorul galeriei de măști, folosite la diferite serbări cu caracter popular, de o mare îndrăzneală a imaginației și a execuției. Creator și colecționar, totodată, el îi primește pe cei ce vin atrași de particularitatea colecției sale, îmbrăcat în costumul locului, purtînd unul dintre atît de frumoasele pieptare, cu lucrătură înflorată de lînă colorată, pe care le are expuse, sfios în zîmbet, dar cu privirea încrezătoare, senină. Casa lui, făcînd abstracție de omenirea care vine de pretutindeni să o vadă, gospodărie de om așezat, la prima vedere, capătă, de îndată ce îi treci pragul, dimensiunea surpriză, nu atît prin spațiu, cît prin cuprinderea în timp a vieții oamenilor care au lăsat prin lucrurile adunate de Nicolae Popa, dovada concretă a prezenței lor pe pămîntul Moldovei de Sus, devenită personaj prin felul cum pătrunde în opera lui Sadoveanu. În mare, se poate spune că în muzeul lui Nicolae Popa predomină îmbrăcămintea țărănească și obiectele de uz casnic. Dar nu orice fel de îmbrăcăminte. Rămîn de neuitat, puse pe un perete întreg, accesoriile din care se compun straiele ciobănești, cu urmele autentice ale specificului breslei, imprimate în țesătura pînzei, pe pîsla borurilor late ale pălăriei, vizibile în luciul gras al pieptarului. De asemenea, de neuitat, costumul național de femeie, cu ie țesută din fir de lînă, piesă de valoare pentru măiestria mîinilor care au tors lîna, reușind a-i da suplețea și luciul mătăsii. După cum, în privința obiectelor de uz casnic, printre cele obișnuite într-un muzeu, se impune ca o filă a istoriei iluminatului la noi, vitrina cu obiecte din pămînt, sticlă și metal, folosite în acest scop din cele mai îndepărtate timpuri. Unele piese expuse atrag prin insolit, ca gramofonul cu pîlnie, altele prin culoare și formă, ca vasele de ceramică, produse atît la noi, cît și aiurea; dar încăperea icoanelor vechi rămîne documentul de excepție, punînd pentru a cîta oară în valoare sensibilitatea artistică a românilor. Se află aici, printre altele, icoane din secolul al XV-lea, provenind din catapeteasma bisericii din Războieni.

Obiecte de valoare inestimabilă păstrează Muzeul arheologic din Piatra Neamț și Biblioteca județeană. Vizitarea celor două obiective a constituit o parte din programul zilei de luni, 6 octombrie. În sălile Muzeului se află multă ceramică de Cucuteni, neoliticul fiind masiv reprezentat. Printre exponate se numără cîteva, considerate a fi unice în lume: „Fructiera dacică", „Hora de la Frumușica", „idolii" care par a sta pe gînduri, amintind oarecum, prin poziție, de ansamblul de la Hamangia. Sînt obiecte cărora li s-a atribuit cîte o denumire, încercîndu-se astfel a se tălmăci în limbajul vremurilor noastre simbolul concentrat într-un timp îndepărtat în forma fiecăruia în parte. Biblioteca, la rîndul său, se impune de îndată ce se află că în rafturile ei este păstrat bogatul fond Gh. T. Kirileanu, nume asociat de cel al lui Creangă.

Așa cum am remarcat încă de la începutul acestei expuneri, „Sadoveniana", ca acțiune, a reușit să antreneze întregul Județ Neamț. Programul săptămînii, cuprinse între 15—21 octombrie, înscrie, ca participante, localitățile Bicaz, Borca, Borlești, Fărcașa, Piatra-Neamț, Roman, Roznov, Tarcău, Tîrgu-Neamț, Vînători-Neamț. Prin urmare, atît orașe, printre care un centru de județ, cît și sate și tîrguri. Și-au dat concursul muzee, biblioteci, școli, case de cultură, cămine culturale, cu medalioane literare și muzicale, recitaluri, șezători, simpozioane, seri tematice, concursuri, filme, expoziții — de documente, de carte, de fotografii. Fiecare dintre cei antrenați în aceste manifestări au încercat să fie cît mai personali în evocarea scriitorului, de care au reușit să convingă cît sînt de legați, după felul cum au gîndit acțiunile lor, cum s-au prezentat și cum au făcut față solicitărilor.

Complexul Muzeal Județean și Biblioteca județeană sînt, alături de Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Neamț, instituțiile sub egida cărora a fost organizată și s-a desfășurat „Sadoveniana", la cea de a IX-a ediție. De numele lui Gheorghe Bunghez, George Bararu, Ștefan Cucoș, Marcel Dragotescu, Gh. Podani, Const. Tomșa, de asemenea, de cel al Elenei Didoiu, ajutată de Const. Bostan și Sergiu Găbureac, din partea Bibliotecii, al Maricăi Ionescu și al lui P. Maiamer, cît și de numele celor deja citați pe parcursul acestei prezentări este legată organizarea ireproșabilă a întregii acțiuni, totul desfășurîndu-se cu firească eleganță, cu discreție, fără nimic ostentativ care să atragă atenția asupra eforturilor depuse.

Au intrat în tradiția unor locuri, mai ales în Moldova, întîlnirile literar-artistice, patronate de cîte un nume de mare scriitor. La Onești, „Călinesciana" a atins cea de a X-a ediție; „Sadoveniana" va sărbători anul viitor un deceniu. La Bacău, începînd din 1969, întru-

nirile dedicate lui Bacovia au avut loc, cu regularitate, din doi în doi ani. La Buzău, „Voiculesciana" a ajuns la a noua ediție. La Iași și Botoșani s-au ținut festivaluri de poezie, marcate de numele lui Eminescu. Cîteva întruniri similare au fost și la Teiu, locul de naștere al lui Vladimir Streinu. Este o acțiune ale cărei rezultate îndreptățesc să impulsioneze și alte inițiative. La toate manifestările menționate, membrii Institutului „G. Călinescu" cercetători de diferite vîrste, au avut o contribuție activă, prin comunicări.

Cornelia Ștefănescu

Colocviul de literatură comparată „Literatură și istorie în secolul al XIX—lea în Sud-Estul European"
București, 21—23 septembrie 1978

Aflat sub dublă egidă instituțională — Comitetul național de literatură comparată din cadrul Academiei de științe sociale și politice și Asociația internațională de studii sud-est europene — colocviul de la București a confirmat încă o dată activitatea fertilă și dinamică a comparatiștilor români. Începînd de la consfătuirile naționale de literatură comparată din 1967, 1969, de la consfătuirea cu participare internațională din 1971 și, mai ales, de la colocviul internațional din septembrie 1974, cercetarea comparatistă românească a intrat în orbită europeană, afirmîndu-și constant personalitatea.

Colocviul din septembrie anul acesta a reunit în cadrul unei teme generoase, de mare actualitate politică, specialiști binecunoscuți din străinătate : profesorul Roland Mortier (Bruxelles), președintele Asociației Internaționale de Literatură Comparată, profesorul Zoran Konstantinović (Innsbruck), vicepreședinte al Asociației Internaționale de Literatură Comparată, doctor Robert Shackleton (Oxford), membru în Comitetul de onoare al aceleiași Asociații, profesorul A. Anghelou Salonic), doctorul Mihail Fridman (Moscova), profesorul Penio Rusev și Rumeanka Stanceva (Sofia), profesorul Bedrettin Tuncel (Ankara), profesor Luisa Valmarin (Roma), și din țară : academician Emil Condurachi, secretar general al Asociației de Studii Sud-Est Europene, profesor Zoe Dumitrescu Bușulenga, membru în Comitetul Executiv al Asociației Internaționale de Literatură Comparată, doctor Alexandru Duțu, profesor Pompiliu Teodor, Valeriu Râpeanu.

De-a lungul celor patru sesiuni de lucru s-au prezentat comunicări, pe marginea cărora s-au ridicat întrebări care au produs adevărate dezbateri de opinii. În prima zi a colocviului, în cuvîntul său, *Literatură și istorie; cîteva reflexii*, Roland Mortier a analizat concepția lui Georg Lukács asupra romanului istoric, Alexandru Duțu a prezentat o comunicare despre dialectica *Literatură, istorie și modernizare culturală*, A. Anghelou a înfățișat o sinteză a dezvoltării literaturii grecești de inspirație istorică în secolul XIX, Valeriu Râpeanu a făcut precizări asupra relației *Istorie, folclor, literatură în România în secolul XIX*, Pompiliu Teodor a evocat momente și direcții din *Istoriografia română în secolul XIX*, iar Robert Shackleton a stabilit o paralelă între *Atitudinea istoricilor englezi și francezi față de iluminism*, cu referiri particulare la Jules Michelet și T. B. Macaulay. La dezbaterile acestei zile au participat Bedrettin Tuncel (relația de intercondiționare istorie-literatură), Tatiana Nicolescu (aspecte ale influenței istoriei asupra literaturii ruse), Paul Cornea (critica concepției lui G. Lukács asupra relației istorie-literatură ; raportul ficțiune-autentic în literatura istorică), Nicolae Balotă (influența literaturii asupra istoriei, exemplificată de momentul Școlii ardelene), Zoe Dumitrescu Bușulenga (particularități ale relației istorie-literatură în aria sud-est europeană, în special în spațiul românesc), Emil Condurachi, Luisa Valmarin, Roland Mortier (pe marginea comparației între istoriografia franceză și cea engleză), Alexandru Duțu (o paralelă între Voltaire și Macaulay relativ la concepția asupra istoriei ca succesiune a formelor de civilizație), A. Anghelou (receptarea istoricilor englezi în Grecia), Paul Cernovodeanu (considerații asupra circulației primilor istorici englezi în țările române prin filieră grecească).

Lucrările zilei a doua, deschise de prezentarea lui Bedrettin Tuncel, *Transmutații ale literaturii turce în secolul XIX și relațiile sale cu literatura occidentală*, au continuat cu studiul Luisei Valmarin asupra locului *Fabulelor lui Grigore Alecsandrescu între tradiția clasică și actualitatea istorică* și cu intervenția lui Mihail Fridman despre *Problema formării concepției artistice românești în prima jumătate a secolului XIX*. În comunicarea sa, Zoran Konstantinović a analizat *Eposul sud-est european în secolul XIX ; formă artistică și istoricitate*. Penio Rusev și Rumeanka Stanceva au înfățișat cîteva aspecte ale poeziei și romanului istoric bulgar în secolul trecut. Discuțiile care au urmat (Roland Mortier, Bedrettin Tuncel, A. Anghelou,

Luisa Valmarin, Paul Cornea, Nicolae Balotă) au demonstrat, ca și în prima zi, interesul participanților pentru problemele abordate de autorii comunicărilor; I. C. Chițimia și Valentin Chelaru au făcut comentarii privitoare la particularitățile literaturii istorice în aria bulgară, sîrbă și polonă, iar Dan Hăulică a completat din punct de vedere al artelor plastice, într-o perspectivă de interdisciplinaritate, legăturile care se pot stabili între momentul istoric și produsul artistic.

Lucrările colocviului, deschise de Emil Condurachi, prezidate pe rînd de diverse personalități prezente, au fost închise de Zoe Dumitrescu Bușulenga care a subliniat, alături de valoarea dezbaterilor, care au dovedit justețea și adecvarea temei propuse de organizatori, semnificația unor asemenea periodice întruniri pentru progresul disciplinei comparatiste.

Ileana Verzea

FRUNZE

A VI-a sesiune a comisiei mixte româno-sovietice de istorie

Între 1 și 5 septembrie 1978 au avut loc la Frunze, capitala R.S.S. Kirghizia, lucrările celei de a șasea sesiuni a *Comisiei mixte româno-sovietice de istorie*. Din delegația română, — condusă de președintele părții române a comisiei, Ștefan Ștefănescu, membru corespondent al Academiei Române, directorul Institutului de istorie „Nicolae Iorga", — au făcut parte Dan Berindei, Damian Hurezeanu, Gh. I. Ioniță, secretar al părții române în comisie, Leontin Pastor, din partea Ambasadei române în U.R.S.S., Ludmila Slifca, de la Oficiul de relații externe al Academiei de Științe Sociale și Politice și semnatarul acestor rînduri. Delegația sovietică, — condusă de locțiitorul președintelui părții sovietice în comisie (președintele, acad. I. I. Mint, fiind bolnav), Alexandru Mihailovici Samsonov, membru corespondent al Academiei de Științe a Uniunii Sovietice, — a fost formată din V. N. Vinogradov, vicepreședinte al părții sovietice în comisie, director adjunct al Institutului de slavistică și balcanistică din Moscova, Lidia E. Semenova, secretară a părții sovietice în comisie, Vladislav Iakimovici Grosul de la Institutul de istorie a U.R.S.S., A. I. Manusevici, E. I. Spivakovski, Mihail Vladimirovici Fridman, Tatiana A. Pokivailova și Dina F. Popliko, de la Institutul de slavistică și balcanistică, și Alexandru Konstantinovici Moșanu, profesor la Universitatea din Chișinău.

Din partea organizatorilor, care s-au întrecut pe ei în a asigura un cadru cît mai propice lucrărilor conferinței și familiarizării delegaților cu realitățile kirghize, evidențiind în toate o căldură umană și o solicitudine rară, au luat parte la dezbateri prof. dr. Kurman-Gali K. Karakeev, membru corespondent al Academiei de Științe a U.R.S.S., președintele Academiei de Științe a R.S.S. Kirghizia, prof. dr. Solmorbek Tabișalievici Tabișaliev, președintele Sovietului Suprem al R. S. S. Kirghizia, vicepreședinte al Academiei de Științe a R. S. S. Kirghizia, M. M. Adîșev, vicepreșdinte al Academiei de Științe a R. S. S. Kirghizia, K. K. Orozaliev, membru corespondent al Academiei de Științe a R. S. S., Kirghize, director al Institutului de istorie a partidului de pe lîngă C. C. al Partidului Comunist al R. S.S. Kirghizia, acad. B. Djamghercinov, Sanjarbek Seitovici Daniarov, Vladimir Mihailovici Ploskih, Abakir Ș. Abișkaev, Tokon Baialieva și Svetlana Karakeeva, ambele de la Institutul de etnografie, alți cercetători și tehnicieni ai Academiei Kirghize, în a cărei clădire modernă s-au desfășurat lucrările conferinței.

Aceasta a avut la bază 4 rapoarte principale: 2, din partea română și 2 sovietice, încercînd să lumineze din unghiuri diferite tema asupra căreia se căzuse de acord la a V-a sesiune a comisiei, desfășurată anul trecut la București, anume *Gîndirea progresistă din România și Rusia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și la începutul secolului XX — factor principal de progres, de cunoaștere și de apropiere între cele două popoare*. Rapoartele românești au avut ca temă, primul: *Dezvoltarea gîndirii progresiste în România în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și la începutul secolului XX și legăturile ei cu gîndirea progresistă din Rusia* (autor prof. univ. Damian Hurezeanu, de la Academia „Ștefan Gheorghiu"), iar al doilea: *Probleme ale dezvoltării culturii în România și ale legăturilor ei cu cultura din Rusia la finele secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea* (autor George Muntean). Rapoartele sovietice vizau, primul: *Gîndirea social-politică din Rusia și România la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Probleme ale criteriilor, dezvoltării și influențării reciproce* (autor V. N. Vinogradov), iar al doilea, *Cultura artistică românească la sfîrșitul secolului al XIX-lea și legăturile culturale ruso-române* (autor Mihail V. Fridman). Au mai pre-

zentat, din partea sovietică, corapoarte și comunicări, V. I. Grosul, A. K. Moșanu, A. I. Manusevici, Tatiana A. Pokivailova, E. I. Spivakovski și Dina F. Popliko, avîndu-se în vedere și în acestea cam aceeași perioadă.

Gazdele ne-au inițiat cu pricepere în unele dintre realitățile istorice și contemporane ale Kirghiziei prin trei comunicări. Una de ansamblu, orală și colorată, punctată cu date semnificative, a acad. K. K. Karakeev, alta, a vicepreședintelui Academiei, S. T. Tabîșaliev, despre ampla și reprezentativa, diversificata *Dezvoltare a științelor istorice în Kirghizia*, ultima, a acad. B. Djamghercinov, vorbind despre *Semnificația progresistă a intrării benevole a Kirghiziei în componența Rusiei și influența gîndirii progresiste ruse asupra dezvoltării societății kirghize*. (În semn de atenție față de cei ce aveau să facă totul ca lucrările întîlnirii noastre să se desfășoare în condiții neașteptat de bune, am alcătuit și dus din țară o comunicare succintă privitoare la *Imaginea kirghizilor în cultura română*, a cărei lectură a stîrnit un interes și un entuziasm deosebit, textul ei publicîndu-se în presa din Frunze, rămînînd ca, în timp, schița prezentată să fie topită într-un studiu mai cuprinzător).

Se înțelege că problemele abordate în rapoarte, corapoarte și comunicări au fost larg discutate în cadrul ședințelor ce-au avut loc în zilele respective, fiecare participant spunîndu-și opinia sau susținînd punctele de vedere la care i se părea firesc să se ralieze. Aceasta a făcut ca întîlnirea să fie interesantă, animată, sugestivă pentru modul cercetătorilor respectivi de a înțelege complexa înfățișare a epocii investigate. Astfel, în ansamblu, lucrările conferinței au înlesnit cunoașterea mai adîncită a realităților social-politice și culturale din cele două țări în intervalul discutat, a raporturilor dintre ele, a specificului național al acestora și al ideilor care le-au traversat, conducînd la felurite nuanțări și delimitări, care e de presupus că vor constitui un fond de bunuri cîștigate pentru progresul cercetărilor istoriografice.

Programul a mai cuprins și cîteva scurte vizite de cunoaștere a unor aspecte ale vieții kirghize contemporane, pentru realizarea optimă a căruia gazdele au depus entuziaste eforturi. Întîi, cunoașterea capitalei, care, anul acesta, își sărbătorește centenarul existenței. Inițial a fost o cetate de apărare, denumită Pișpek (locul unde se împarte cumîsul, dar și „făcălețul" cu care se mestecă într-un burduf de piele, acesta). Apoi, după moartea lui Mihail Frunze (1885—1925), i s-a dat numele acestuia, în semn de omagiu pentru marele fiu al orașului, unul dintre organizatorii armatei roșii, cu un rol excepțional în victoria revoluției și în războiul civil, om politic sovietic de prima mînă (tatăl său fusese felcer în armata țaristă și astfel ajunsese la Pișpek, unde a desfășurat o notabilă activitate sanitară printre locuitorii așezării).

Cu străzi largi, perfect rectangulare, mărginite pe ambele părți de canale descoperite, cu apă, înecat în verdeață (i se zice orașul-grădină), cu o arhitectură modernă, căreia se încearcă, ici și colo, a i se infuza un timid specific local, cu multe monumente (chiar într-una din zilele respective se dezvelise un grup statuar impunător dedicat *Luptătorilor revoluției* de sculptorul T. Sadikov), muzee și teatre, el are un aer odihnitor și prosper, tineresc, avantajat de apropierea crestelor înzăpezite ale Tian-Șanului, din care-i vin bogate resurse de apă și de energie hidraulică. O vizită la Muzeul *Frunze* (a cărui casă a fost incastrată într-o clădire modernă), la Muzeul de artă reprezentativă pentru poporul kirghiz (cel mai mare din Asia centrală sovietică), la Muzeul de artă plastică kirghiză (unde nu întîlnești nume de autori născuți înainte de 1900, dar care, tocmai prin aceasta, dobîndește sugestive semnificații), la Grădina botanică (150 ha, 2740 specii, dînd anual agriculturii 20 de tone de semințe și 1.500.000 de puieți; are, spunea directorul ei, Kenjebai Ahmatovici Ahmatov, legături cu cele similare românești din București, Iași, Cluj, Simeria), la Uzina de mașini agricole *Frunze* (cea mai mare de acest fel din Uniunea Sovietică— 9000 de angajați, 1100 ingineri, 40 de tipuri de mașini, colaborare cu 20 de institute de cercetări specializate etc.) și la Universitate (înființată în 1951; 6 clădiri, 14 facultăți, 800 cadre didactice, 71 catedre, 13000 de studenți, colaborează cu universitățile noastre, au publicații românești și traducători din română etc.), inevitabilele plimbări prin oraș, au fost de natură să ne apropie cît de cît de viața acestei capitale.

O scurtă excursie în munți și trecerea prin cîteva așezări rurale, o deplasare la un sovhoz specializat în produse lactate, vizionarea unui ciclu de filme documentare (cinematografia lor, despre care ne-a vorbit talentatul regizor Tolomuș Okeev, are 20 de ani de existență), o vizită la Expoziția realizărilor economiei naționale a R.S.S. Kirghize (locul întîi în lume în exploatarea stibiului, locul doi la mercur; locul 4 în U.R.S.S. în materie de cărbune, locul 3 în privința metalelor neferoase; în 6 zile mai multă energie electrică decît în toată Rusia anului 1913, resursele lor hidroenergetice fiind imense; sute de ha. păduri de nuci, sălbatici, 11.000.000 ovine, mari plantații de viță de vie care, după informațiile localnicilor, a fost adusă acolo de moldoveni în secolul trecut (există un sat Moldoveanca și multe nume cu *Moldo* în structura lor: muntele Moldotov, acînii Karamoldo și Togolek Moldo, balerina Moldovaeva, compozitorul și dirijorul Moldobasanov, pictorul scenograf A. Moldohmatov, cîntăreața Moldokulova etc. — dar înțelesul cuvîntului e altul decît în limba noastră), audiții intermitente de

muzică kirghiză la radio și altele au fost de natură să ne familiarizeze cu unele din datele economice, sociale, etnografice (o populație de 3.500.000 locuitori, cuprinzînd cca 80 de naționalități), politice și culturale ale acestei țări, răsplătind astfel munca organizatorilor.

Un moment emoționant pentru delegația noastră l-a constituit vizionarea unui stand de cărți românești la Biblioteca Academiei de Științe a R.S.S. Kirghize. Academia își sărbătorește și ea acum 5 de ani de existență (14 institute de cercetări, cu 1300 de angajați), fiind centrul principal de consacrare și mai ales de cercetare și de iradiere a științei și culturii în toată republica și peste hotarele ei. Astfel, de la întîmpinarea noastră la aeroportul *Manas* (după numele eroului epopeii naționale cu același titlu, însumînd în unele variante mai multe sute de mii de versuri) de către primul secretar al C.C. al Partidului Comunist al R. S.S. Kirghize, Turcadun Usubalievici Usubaliev, pînă la cele notate mai sus și la multe altele, desfășurarea lucrărilor Comisiei mixte româno-sovietice de istorie în orașul Frunze a fost de natură să ne apropie și mai mult de un popor cu care legăturile noastre străvechi sînt în continuă lărgire. Iar climatul respectiv a făcut ca și întîlnirea istoricilor să constituie un succes, un mijloc de cunoaștere adîncită a punctelor noastre de vedere, a căror confruntare va duce la înțelegerea mai complexă a epocii cercetate și a urmărilor ei.

George Muntean

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

THE JOURNAL OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literature, to the development of studies and researches in the history and theory of literature, aesthetics and folklore. The reviews of book and periodicals on different subjects, bibliographical notes and comments on scientific events give information about the results attained in these domains in our country and abroad, encourage the exchange of ideas, initiatives, working hypotheses, points of view and new methods of investigation and interpretation of the literary phenomenon.

★

The JOURNAL is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

The papers are signed by well-known specialists, by members of the university staff, by Romanian and foreign research-workers whose aim is to provide a new scope in the investigation and the complex understanding on the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research-work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with the current usage, the responsibility for the content papers being wholy theirs. The authors are granted 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. Correspondance books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the JOURNAL.

The JOURNAL makes exchange with similar publications, with publishing houses, bulletins of different universities, departments and seminar societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of similar type.

Din lucrările apărute în Editura Academiei R.S. România mai găsiți în librării:

Sub red. D. Panaitescu Perpessicius, **M. Eminescu,** *Opere*, VI, 1963, 56 lei.

Sub. red. Tudor Vianu, **Al. I. Odobescu,** *Opere*, I, 1965, 32 lei.

Sub. red. Al. Dima, **Al. I. Odobescu,** *Opere*, II, 1967, 37 lei.

Sub. red. Al. Săndulescu. **Duiliu Zamfirescu,** *Scrisori inedite*, 1967, 9,25 lei.

Sub. red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*, I, 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.

Sub. red. Adrian Fochi, **I. U. Jarnik, Andrei Bîrseanu,** *Doine și strigături din Ardeal*, 1968, 63 lei.

Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui I. Budai-Deleanu*, 1967, 8,75 lei.

I. C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968, 24 lei.

Sub red. D. M. Pippidi, **D. Cantemir,** *Descriptio Moldaviae*, 1973, 41 lei.

Sub red. V. Cândea, **D. Cantemir,** *Opere*, I, 1974, 36 lei ; IV, 1973, 35 lei.

Sub red. Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii române*, III, 1973, 66 lei.

I. P. Informația — c. 532

Lei 25